SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

# PROG ITALIA

# KLAUS SCHULZE & TIMEWIND

## 50 ANNI DI CORRIERI COSMICI

INTERVISTA INEDITA!

## KING CRIMSON
THRAK

FOTO INEDITE!

## RUSTICHELLI & BORDINI
OPERA PRIMA

## NUOVA ERA
IL RITORNO DEL PROG SINFONICO?

× CITTÀ FRONTALE × ARTHUR BROWN (INTERVISTA) × BOB CALLERO & LUCIO BATTISTI (ANIMA LATINA) × BMS (SECONDA PARTE) × DEMETRIO STRATOS × MAURIZIO DI TOLLO × PFM

## PINK FLOYD
LIVE AT POMPEII

## HARD ROCK UNDERGROUND
MADE IN UK - 3

## WILSON PROJECT
OPERA E PROG

BIMESTRALE ★ #60 ★ € 9,90
9 772039 649369 50060
P.I. 16-05-25 ★ GIUGNO-LUGLIO
IN CONTO D'EPOSITO

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - AUT. MISPA/LO - NO/149/A.P./2015,ART.1 COMMA 1 - S/NL
AUT 23,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F + PM € 23,50 F + € 23,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

Sprea Editori

# IN EDICOLA

## OGNI 15 DEL MESE

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 12 del mese

# WELCOME

F. DESMAELE

Questo numero anticipa il compleanno della nostra rivista, mentre il 61 arriverà dopo perché il primo uscì il 15 giugno 2015, unico arrivato nelle edicole in un mese pari e che rimase per novanta giorni in distribuzione invece che sessanta. Siamo nati con l'intenzione di essere un bimestrale ma per la prima uscita abbiamo indossato un vestito trimestrale ☻.

Temevo che questo momento prima o poi sarebbe arrivato. Questo è l'ultimo numero di **«Prog Italia»**… almeno nella veste in cui l'avete conosciuto fino a oggi e, purtroppo, anche nel prezzo. Dal 61 passeremo da € 9,90 a € 12,90, come lo speciale sul Krautrock. Dopo s-e-s-s-a-n-t-a uscite dobbiamo fare i conti con la nuova realtà del mercato. Non riusciamo a far quadrare i conti, nonostante ci siate stati tanto vicino in questi anni. Però, grazie all'impegno dell'editore, abbiamo concluso un buon accordo per avere una bella carta patinata 100g con cui faremo TUTTA la rivista, non più divisa in due sezioni. Le pagine rimarranno invariate.

L'aumento pazzesco delle materie prime e di tutto quello che serve per la produzione delle riviste, compresa l'energia elettrica, non ci permette più di andare avanti in questo modo. A peggiorare la situazione si sovrappone il contemporaneo delirio e sbandamento del circuito distributivo ed edicolare. Molte copie della rivista vengono stampate e praticamente non riescono ad arrivare al lettore, vuoi perché tante (troppe) edicole stanno chiudendo, vuoi per la cattiva gestione delle stesse da parte dei distributori, che anche loro attraversano la crisi che avete davanti agli occhi. Una volta l'edicola era uno dei punti fermi della società, insieme alle parrocchia, alla stazione dei Carabinieri/Polizia, alla farmacia, all'ufficio postale, all'ospedale ecc. Oggi in molti posti, soprattutto nei paesi, ma anche in tanti quartieri delle nostre città, questi riferimenti non ci sono più e comunque sono in forte calo ovunque. Non voglio entrare in un approfondito dibattito sulla questione generale e mi fermerò a quanto ci riguarda. Le nostre vendite in generale sono soddisfacenti ma non abbiamo pubblicità, che oggi, tranne rari casi, nella musica "diversa" non esiste, anche se in realtà è sempre stata poca anche negli anni d'oro dell'editoria, così (aripurtroppo) l'aumento è l'unica via per non chiudere la rivista. Sappiamo che in questo periodo difficile per tutti vi chiediamo un notevole sacrificio ma senza il vostro supporto sarà impossibile andare avanti.

A breve cercheremo di elaborare, magari anche grazie ai vostri suggerimenti, il circuito **Edicola Prog** su www.progressivamente.org, in modo di segnalare tutte le edicole con «Prog Italia» e stimolare i giornalai a richiederla ai loro distributori e magari tenerla in evidenza. Così potremmo dare un supporto ai numerosi lettori che ci segnalano il problema.

E uso le stesse parole che concludevano l'editoriale del primo numero di **«Prog Italia»** per ribadire quanto è ancora importante la musica per me e, penso, per tutte le persone che ci hanno seguito fino a oggi, sperando di proseguire insieme…
"Amo molto due concetti. Il primo è: senza memoria non c'è futuro… il secondo recita, più o meno, così: ognuno di noi ha il diritto e il dovere di avere dei sogni da coltivare, che, almeno ogni tanto, si devono materializzare per poter continuare a evocarli. Spero che **«Prog Italia»** possa servire anche a questo. E allora? E allora "musica", come sempre, oggi più di ieri, sempre più forte accanto a chi la vive ancora come un bisogno primario… d'altronde senza musica che vita sarebbe?!".

La musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto

*Guido Bellachioma*
bellak@alice.it • www.progressivamente.org

P.S. **«Prog Italia» 60 in radio su *Progressivamente***
Lunedì 26 maggio io e Paolo Carnelli presenteremo i contenuti di «Prog Italia» 60 durante una nuova puntata di *Progressivamente*. Dove e quando? Su Samarcanda Radio, ex Radio Centro Idea Digital Network. Ogni lunedì dalle 16 alle 18 e il venerdì dalle 14 alle 16 sul DAB (Roma, Frosinone e Latina), in streaming su radiosamarcanda.it.

**Hai un pensiero, una richiesta, una critica che vorresti condividere con noi?**
**Scrivici a: prog@stonemusic.it**

# Il pensiero Viola

*di Viola Nocenzi*

QUATTROCENTO ANNI FA

Siamo stati barca
sotto la tempesta
un faro
circondato
al confine.
Quattrocento anni fa in apnea.
Mentre la Madonna
Capelli lunghi e grigi
scarpe rotte
danzava per calmarci
tutti.

# SOMMARIO

#60 · PROG ITALIA


**5 WILSON PROJECT**
Opera, prog e altre storie

**8 COVERSTORY: KLAUS SCHULZE & TIMEWIND**
50 anni di corrieri cosmici e intervista inedita

**25 PFM**
JET LAG

**30 KING CRIMSON**
THRAK

**44 RUSTICHELLI & BORDINI**
OPERA PRIMA – foto inedite

**52 ARTHUR BROWN 2**
Kingdom Come, Klaus Schulze…

**60 PINK FLOYD**
LIVE AT POMPEII

**74 BOB CALLERO & ANIMA LATINA**
Intervista

**80 BANCO DEL MUTUO SOCCORSO**
Trilogia ultima fermata: seconda parte

**86 DEMETRIO STRATOS**
Ai limiti dell'impossibile

**93 HARD ROCK UNDERGROUND**
MADE IN UK 3

**102 MAURIZIO DI TOLLO**
Musicisti, scrittori oppure…

**106 NUOVA ERA**
Il ritorno del prog sinfonico?

**110 CITTÀ FRONTALE**
L'altra Napoli



## Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90€

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital


**PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI**

**NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!**

Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile


Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materie prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it
PEFC
PEFC/18-31-376

# Opera, prog e altre storie!

Tornano i **Wilson Project** con un nuovo album, uscito a quasi tre anni di distanza da IL VIAGGIO DA FARSI (luglio 2022). Il titolo del secondo sigillo è… ATTO PRIMO (marzo 2025). Ogni brano è ispirato a una celebre opera, non solo come dedica, ma per restituire l'originaria teatralità in una nuova veste.

Testo: **Antonio De Sarno**

**Qual è l'origine del vostro nome?**
Il nome è nato un po' per caso. Ci piace scherzare con il pubblico che spesso ci chiede "Ma chi è davvero Wilson?". Noi rispondiamo in modo vago, lasciando spazio a varie supposizioni. In definitiva tutti possiamo essere il signor Wilson, che vive di immaginazione e fantasia per evadere dalla realtà che lo circonda e dalla quotidianità, immergendosi in un mondo in cui può essere se stesso, nel nostro caso la musica.

**Come sono nati i WP e perché avete deciso di fare rock progressivo visto che siete molto giovani?**
Quando ci siamo conosciuti, ormai diversi anni fa, ognuno di noi aveva già esperienze musicali in altri progetti. Avevamo però in comune il bisogno di avvicinarci a qualcosa di diverso, che potesse da una parte divertirci musicalmente ma anche portarci a una forma di espressione artistica che si distinguesse dal "comune". E questo probabilmente è lo spirito con cui nacque lo stesso rock *progressive*, con l'ambizione di essere una musica in continua ricerca ed evoluzione. Questa idea ci ha subito entusiasmati, anche grazie agli ascolti che ci hanno aperto un mondo di possibilità sonore. Abbiamo iniziato ad assorbire la musica degli anni Settanta, in particolare quella della **PFM**, di cui abbiamo trascritto no-

Didascalia di base nera

**Sotto da sinistra: Stefano Rapetti, Annalisa Ghiazza, Mattia Pastorino e Andrea Protopapa.**

## Wilson Project

**Annalisa Ghiazza**: voce, aerophone
**Andrea Protopapa**: tastiere, cori
**Stefano Rapetti**: basso, cori
**Mattia Pastorino**: batteria, cori

ta per nota praticamente tutti i brani dei primi due album. Da lì ci siamo spinti anche verso l'Inghilterra con i **Genesis** e gli **ELP**, che abbiamo suonato dal vivo. Una volta costruita con la musica una base comune, la nostra missione è portarla a un pubblico più ampio, costituito anche dai più giovani, contaminando le sonorità originali ad altre più moderne. Crediamo che la musica sia un flusso unico, non limitata a un periodo temporale specifico, e ci piace lasciarci contaminare da ciò che ci emoziona, indipendentemente se si tratti di musica classica, rock anni Settanta o sonorità contemporanee. Speriamo così che la nostra musica arrivi alle persone come un messaggio senza etichette, semplicemente apprezzandola in quanto tale. Questa è un po' l'idea di *progressive* che cerchiamo di portare avanti.
Tutto questo è stato possibile anche grazie alle numerose esperienze che ci hanno formato e alle situazioni che ci hanno supportato. *In primis* Ma.Ra. Cash Records e Massimo Orlandini, che ha creduto fortemente nel nostro progetto sin dal primo incontro, fino a portare alla realizzazione del nuovo album. Poi tanti concerti che ci hanno fatto crescere, dalle bellissime aperture a **Le Orme**, **Osanna** e **New Trolls**, fino al 2 Days Prog+1 di Veruno (settembre 2023). Tutto questo ci ha fatto innamorare ancora di più della musica che suoniamo, e ci ha fatto capire che c'è ancora spazio per dire qualcosa.

**Perché una formazione senza chitarrista?**
La formazione all'uscita del nostro primo lavoro non prevedeva un chitarrista. Abbiamo provato a cercarne uno che potesse integrarsi, però ci siamo presto resi conto di quanto non fosse davvero necessario in quel momento. Così, ci è venuto naturale esplorare altre sonorità, ispirandoci a gruppi come ELP, le prime Orme, e band in cui la tastiera aveva un ruolo centrale, vedi Genesis, **Yes** e **Banco del Mutuo Soccorso**. Questo ci ha portato a pensare alla musica in modo più orchestrale e stratificato, influenzando direttamente la composizione del nostro secondo album, ATTO PRIMO. Per arricchire ulteriormente il nostro sound e riprendere i dialoghi a più voci tipici del prog, abbiamo inserito anche un aerophone, strumento digitale a fiato per spaziare tra una vasta gamma di suoni, per diversificare e rendere unico ogni brano.

**La presentazione di ATTO PRIMO al Forun 19 di Veruno (8 marzo prima di Paul Roland) non ha permesso di cogliere pienamente gli arrangiamenti sofisticati dei nuovi pezzi. Solamente dopo diversi ascolti si comincia a capire il grande lavoro di scrittura, che segnano un deciso passo avanti rispetto al primo lavoro. Qual è il vostro approccio alla composizione?**

Copertina di ATTO PRIMO, secondo album dei Wilson Project.

È stato un lavoro di scrittura e arrangiamento che ha richiesto molto tempo, ma ha anche portato tanto divertimento. L'idea di ATTO PRIMO, che parte come un omaggio all'opera lirica, nasce un po' per gioco. Siamo andati a Torino per gustare il *Don Giovanni* di Mozart (teatro Regio), e quella esperienza è stata illuminante. La musica classica è sempre stata parte integrante del linguaggio prog, ma ci siamo chiesti: "Si può dedicare un intero album all'opera lirica?". Secondo noi sì, anche perché vedevamo tanti collegamenti tra i due mondi. Eravamo affascinati dalla rappresentazione drammatica di una storia, dal continuo dialogo tra musica e narrazione, e poi dai costumi e dai trucchi utilizzati. Da qui l'idea di dedicare un brano a ognuna e a un compositore… ci immaginavamo vestiti come i personaggi delle varie opere – cosa che è poi davvero successa. Così abbiamo preso per ognuna dei temi della stessa, inserendoli, in maniera più o meno nascosta, trasformandoli e giocandoci, all'interno delle nostre composizioni. In ogni momento abbiamo cercato di riprendere sonorità, idee di scrittura e linguaggi musicali degli autori operistici originali. Per noi è stato un modo di metterci alla prova con qualcosa di nuovo. Le composizioni hanno avuto un percorso creativo unico, con una propria genesi, su cui abbiamo ricamato testi e musiche. Alcune sono nate velocemente, alte hanno richiesto più tempo, perché volevamo cogliere ogni sfumatura per noi necessaria. Il punto di partenza è stato quello di ragionare in maniera orchestrale, cercando di vincere la sfida di raggiungere qualcosa di più moderno, vicino a noi e a quello che volevamo trasmettere.

**Il secondo album, come il primo, è un concept. Cosa vi attrae in questo tipo di approccio?**
Ci piace pensare ai nostri dischi come mondi a sé stanti, con un proprio universo narrativo e sonoro. Quello che in generale cerchiamo di fare con la musica è di mantenere una nostra identità musicale, ricamando sopra un "abito" che cambia in base al contesto e al tema dell'album. Con ATTO PRIMO abbiamo cercato di fare qualcosa di più. L'omaggio comune all'opera lirica è stato concepito cercando di vestire tutti i pezzi con una propria individualità, trasportando l'ascoltatore in sensazioni e luoghi diversi. È un viaggio emotivo e musicale, tappa dopo tappa.

**Dal vivo avete dato l'impressione di essere molto affiatati, dove i componenti costruiscono il suono senza voler primeggiare a tutti i costi. Come siete arrivati a questo risultato, sorprendente per un gruppo così giovane?**
La nostra visione musicale, in particolare per come abbiamo concepito questo ultimo album, è fortemente orchestrale e corale. Ogni elemento risulta essere a suo modo importante ed essenziale. Forse anche grazie all'influenza della musica classica, ci piace costruire dialoghi musicali tra gli strumenti, che si rispondono

e si intrecciano per raccontare una storia. Abbiamo scoperto le infinite possibilità che vengono fuori da questo tipo di composizione collettiva, dove siamo al servizio del brano e del messaggio da trasmettere.

**È difficile trovare un brano migliore degli altri all'interno di ATTO PRIMO. Qual è, secondo voi, il brano che esprime al meglio le potenzialità del gruppo, dovendo sceglierne solo uno?**
Non è semplice scegliere, perché la stessa stesura e scrittura di ciascun brano è stato un viaggio e un percorso a sé. Forse uno di quelli che più ci ha emotivamente coinvolto a livello compositivo, regalandoci sfide e tante possibilità creative, è stato *Ragnarok*. Abbiamo cercato di ricamare la musica sul testo, adattandola alla storia narrata e creando veri e propri temi che dialogano tra loro, tessendo un piano narrativo musicale parallelo alla storia cantata. È un lavoro in cui abbiamo riversato tutto di noi stessi nelle più svariate forme… anche suonarlo live ci emoziona tantissimo.

Inevitabile che fosse un teatro il set fotografico più adatto per i Wilson Project.

**Si nota anche, rispetto al primo disco, come le composizioni si siano maggiormente articolate e, di fatto, allungate. Lo stesso disco dura quasi dieci minuti più del primo. Da cosa dipende?**
In realtà non è stata una scelta forzatamente premeditata, volevamo dedicare alla scrittura il tempo che ciascuna idea meritava. Se da una parte c'era l'intenzione di accettare una sfida personale, muovendoci verso costruzioni musicali più complesse, dall'altra abbiamo lasciato che fosse un po' la musica a venire fuori da sola. Poi scrivere questi brani è diventato davvero divertente, e c'erano tante cose che volevamo dire, anche in rispetto al contenuto musicale e ai riferimenti che volevamo inserire.

**Nonostante il cantato in italiano, si ha l'impressione che il gruppo abbia preso di più dai gruppi inglesi, penso agli Asia in alcuni momenti dell'opera di esordio e ai dischi di Rick Wakeman per quanto riguarda l'ultimo. C'è qualche gruppo italiano nella vostra formazione musicale? C'è qualche gruppo attuale che apprezzate?**
Come dicevamo, nasciamo avendo ascoltato tanta discografia italiana anni Settanta in particolare della PFM e Banco del Mutuo Soccorso. Sono stati un po' i gruppi di riferimento per cui ci siamo detti che volevamo affrontare la sfida del mondo rock progressive, a modo nostro. Poi anche la prima discografia de Le Orme e CONCERTO GROSSO dei New Trolls hanno avuto la loro influenza nel formarci. Tra i gruppi più recenti dell'ultimo ventennio nel panorama prog, abbiamo scoperto La Torre dell'Alchimista in cui abbiamo ritrovato un suono simile a quello che volevamo concepire. Ma i nostri ascolti non si limitano in realtà solo all'ambito progressive, ma ascoltiamo tanta musica e ci sentiamo fortemente influenzati anche da musicisti più attuali e moderni, da cui cerchiamo di attingere, in modo diretto o indiretto, per portare un tocco di modernità anche in quelle che sono le nostre radici musicali, tentando di creare un suono nostro che si adatti a ciò che ci piace suonare e trasmettere.

COVER
STORY

Nel 1975 **Klaus Schulze** pubblica il suo quinto album, TIMEWIND, destinato a diventare uno dei più importanti nella storia della musica, non solo elettronica. Nei due lunghi brani emerge l'amore dichiarato dell'artista berlinese per **Richard Wagner**, espresso attraverso dei sintetizzatori dal volto umano. L'intervista inedita risale al concerto romano del 31 maggio 1994, tenuto nella splendida cornice del teatro Valle.

# KLAUS SCHULZE & TIMEWIND

Testo: **Carlo Camilloni**

**"UN SINTETIZZATORE È TUTTO E NIENTE. È UNO STRUMENTO MOLTO PERSONALE. LA TUA ESTETICA SONORA È IL FATTORE DOMINANTE".**

TIMEWIND, pubblicato cinquant'anni fa, è un capolavoro creato fuori da ogni dimensione temporale, inoltrando l'elettronica in territori ignoti, al di fuori di ogni logica commerciale. Però per poterne parlare in modo completo, bisogna tornare indietro con la mente per comprendere

# 50 ANNI DI CORRIERI COSMICI

sia l'evoluzione di Schulze, sia per capire il tempo in cui questo album si rivelò, riversando la sua insolita massa sonora elettronica sugli ascoltatori dell'epoca. Non posso che partire dal primo passo compiuto dai **Tangerine Dream** con ELECTRONIC MEDITATION (giugno 1970) in cui, tra le note di copertina, viene menzionato "Claus Schultze" e dove la sua data di nascita è sbagliata (23 marzo 1946 invece di 4 agosto 1947). Non si può neanche affermare che lui abbia disconosciuto tale disco, semplicemente perché, avendo già lasciato il gruppo, della sua esistenza ne ebbe notizia solo in un secondo tempo. Klaus se ne era andato perché non voleva essere "solo" un batterista come pretendeva **Edgar Froese**. Klaus amava avere una chitarra sotto la batteria che calpestava producendo suoni strani, con un piccolo registratore mandava nastri al contrario e tutto ciò infastidiva Froese che voleva un batterista "normale". Destino vuole che venne sostituito da **Christopher Franke** (proveniente dagli Agitation Free) che dopo soli sei mesi si rifiutò di suonare la batteria e si dedicò alla programmazione dei sequencer… ma questa è un'altra storia. Per Schulze lo stesso problema si ripresentò con gli Ash Ra Tempel anche se in maniera più rilassata. La sua visione più sperimentale era accettata da **Manuel Göttsching** e da **Hartmut Enke**, visto che anche loro amavano sperimentare suoni psichedelici, creando una musica decisamente più organicamente unita rispetto a ELECTRONIC MEDITATION (definito da Schulze "il primo album di punk elettronico"). Solo quando la vecchia anima blues di Göttsching e Enke riaffiorò, Klaus lasciò amichevolmente il gruppo per dedicarsi alla carriera solista. "Dopo la mia esperienza in gruppo, non esisteva nulla che potessi paragonare a ciò che volevo fare da solista. Gli unici che conoscevo erano compositori minimalisti come **Terry Riley** e **Steve Reich**, ma non lavoravano solo con l'elettronica. Tuttavia, i loro concetti generali, come la ripetizione, il cambio di fraseggio e di sequenza, erano già inclusi nella struttura della musica che avevo in mente. Quindi, in realtà, era già iniziato il mio viaggio verso il nulla, senza sapere dove mi avrebbe portato". Ecco, questa lunga premessa è fondamentale per capire la genesi di TIMEWIND, per comprendere la costruzione armonica "monumentale" e lenta delle sue composizioni, che

Fronte e retro della copertina di TIMEWIND.

tanto hanno spiazzato frettolosi critici e ascoltatori quando venne pubblicato. Si tratta del quinto disco solista di Schulze, registrato a Berlino tra marzo e giugno del 1975 nella "stanza da letto" di Schulze su un registratore a due tracce, ovvero nel suo studio che fungeva anche da casa, e pubblicato a fine agosto 1975. Si trattava di un ex negozio di barbiere situato al piano terra, che lui aveva insonorizzato con lana di vetro e pezzi di tessuto attaccati con le graffette. Schulze ricorda che era di un orribile colore arancione ma, visto che costava poco, fece di necessità virtù. Al centro del locale c'era il letto, circondato sui lati dalla sua attrezzatura (scarna) dell'epoca: due Farfisa Syntorchestra, EMS Synthi A, ARP 2600, Farfisa Professional Duo, registratore Revox a due tracce, un altro registratore Dolby Revox usato come delay, un mixer Telefunken a quattro canali, un sequencer. Di fatto TIMEWIND è un disco live, dove tutte le impostazioni sui synth andavano programmate durante l'esecuzione. Altro elemento distintivo di non poco conto è che l'anno precedente (1974) aveva visto i Tangerine Dream con PHAEDRA e i **Kraftwerk** con AUTOBAHN addolcire la propria proposta musicale rendendola più facilmente fruibile al pubblico, ottenendo un maggior riscontro commerciale. TIMEWIND vira nella direzione completamente opposta, presentando due composizioni monolitiche e sublimemente grandiose, che portavano oltre il pensabile la durata sfruttabile del supporto vinilico: trenta minuti per il lato A e ventotto minuti per il lato B! TIMEWIND, dedicato al suo mito **Richard Wagner**, rappresenta il con-

ELECTRONIC MEDITATION dei Tangerine Dream. A destra: Schulze dal libretto di TIMEWIND. In basso: disegno di Urs Amann, pittore surrealista svizzero, interno alla cover di TIMEWIND, sempre opera di Amann.

densato proveniente dai suoi lavori precedenti in cui tutto è messo a fuoco in perfette strutture musicali . Il lato A è occupato interamente dal brano *Bayreuth Return*, registrato il 3 giugno tra le 22 e le 24 circa (Bayreuth, città bavarese in cui Wagner fece costruire un teatro dell'opera, dove ancora oggi si svolge il festival dedicato al compositore) è un luminoso esempio di ripetizione, ritmo e pulsazione, con cambi di registro e tonalità, con un palpito di vita primordiale che lentamente cresce e si sviluppa all'interno delle spire degli echi, pura materia stellare in formazione, che si dissolve in una improvvisa esplosione. *Wahnfried 1883* (Wahnfried è il nome che Wagner diede alla sua villa di Bayreuth, dove venne sepolto alla morte, avvenuta a Venezia nel 1883) occupa il lato B. Qui l'oscurità regna sovrana, ammanta la morte di Wagner nella profondità gelida e incommensurabile dell'eternità. La solennità struggente della melodia è pura polvere cosmica, che si deposita lentamente sul mondo spettrale raffigurato sulla copertina dell'album, mirabilmente realizzata da **Urs Amann**, pittore surrealista svizzero (25 maggio 1951 – 7 maggio 2019) il cui stile poteva ricordare Salvador Dalí, ultima sua cover dipinta per Schulze, prima aveva realizzato IRRLICHT (1972), CYBORG (1973), BLACKDANCE (1974) e PICTURE MUSIC (1975). Wahnfried (termine tedesco che significa "pace dall'illusione") diverrà anche il *moniker* usato da Schulze per lavori futuri meno monolitici e più ritmici, preceduto dal nome Richard (nel numero 59 di «Prog Italia» abbiamo trattato il primo di questi album, TIME ACTOR del 1986 parlandone con **Arthur Brown**, presente alla voce).

Immagini da Cd e 33 giri di TIMEWIND.

Nel 2006 la SPV, nell'ambito della ristampa in Cd delle prime opere di Schulze, ha pubblicato una versione di TIMEWIND con un bonus Cd, contenente tre brani: *Echoes of Time* (38:42), *Solar Wind* (12:35), *Windy Times* (4:57). Cito quanto riportato sulle note del booklet da Schulze stesso: "*Echoes of Time* e *Solar Wind* sono in realtà solo variazioni live della versione originale di *Bayreuth Return*. Ho eseguito il brano tre volte, poi mi sono fermato e l'ho ripreso in modo diverso. Quindi quel pezzo ha sviluppato un'introduzione più lunga con suoni diversi, solo le sequenze sono rimaste identiche. La terza traccia bonus, *Windy Times*, è stata realizzata nel 2000, sorta di piccolo remake di TIMEWIND. Le sequenze provengono dalla stessa sessione di registrazione del 1975. Si può chiaramente sentire che questa traccia è più recente perché ci sono stati enormi progressi tecnici nel suono. Tuttavia trovo meraviglioso che la musica elettronica sia stata realizzata con mezzi così semplici e possieda ancora un fascino così grande".

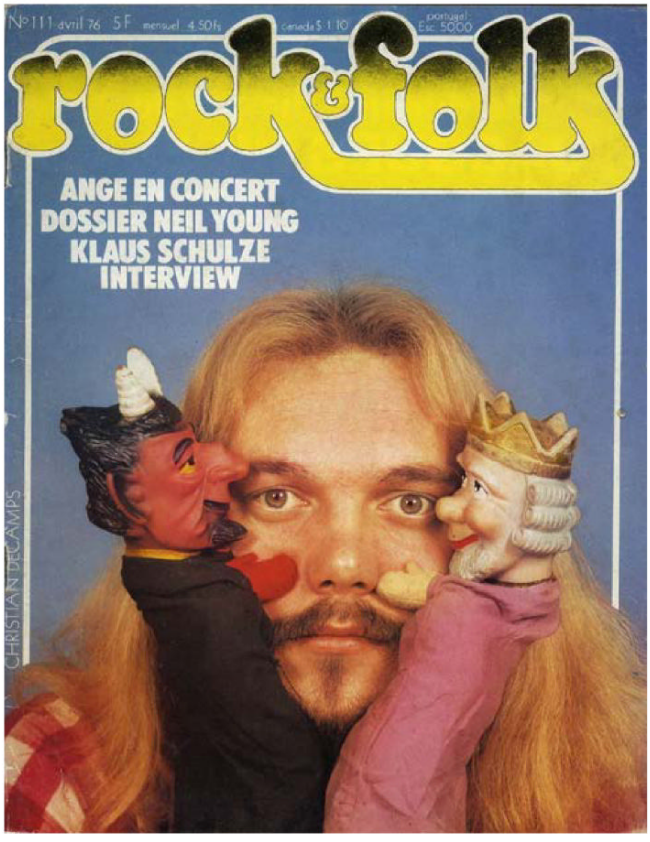
Nel 1976 in Francia l'album ha ricevuto il "Grand Prix du Disque International" dall'Academie Charles Cros. Durante la cerimonia Schulze si trovò accanto al prestigioso compositore **Olivier Messiaen** (1908-1992), anche lui premiato quell'anno. Ciò fu sicuramente motivo di orgoglio per Klaus. Il fatto che un disco simile sia stato premiato in Francia, non deve sorprendere. La Francia, all'epoca, era già un Paese con una solida cultura nella musica di ricerca e avanguardia, grazie a etichette come GRM (Groupe de Recherches Musicales). Anche se non prevedeva una somma in denaro, tale premio aiutò la vendita e la diffusione del disco. Ciò permise di poter registrare nel 1976 il successivo MOONDAWN in un vero studio (il Panne Paulsen di Francoforte) su sedici tracce.

**MI SERVIVA PIÙ LIBERTÀ DI QUELLA CHE AVEVO CON TANGERINE DREAM E ASH RA TEMPEL. ALLORA GIÀ SAPEVO DI VOLER ESPLORARE TERRITORI MUSICALI CHE RICHIEDEVANO TEMPO E INTROSPEZIONE. I GRUPPI SONO SEMPRE UN COMPROMESSO... E IO INTENDEVO AVERE IL CONTROLLO COMPLETO**

Questo album traccia una linea distintiva sia dai suoi contemporanei, sia da tutto il resto del panorama musicale passato, presente e futuro. TIMEWIND è sicuramente un classico senza tempo, sospeso nella sua assoluta bellezza fatta di armonia, vibrazioni, e opera fatta con amore e passione sbocciata in un'ammirevole abilità creativa live da parte del suo autore.

# TIMEWIND E LA STAMPA INTERNAZIONALE

**Hervé Picart,**
**«Best», Francia, ottobre 1975**
Il mago Schulze ha di nuovo preso possesso del vostro essere. Solo qualche piccola osservazione, nel mezzo della nebbia in cui Klaus vi ha gettato: i brani hanno una durata insolita (oltre 28 minuti ciascuno), ma quasi non ce ne si accorge, tanto la natura di questa musica si fonda sull'espansione, su una volontà tenace di avvolgersi nell'infinito. La dedica a Wagner sorprende, poiché questa musica sobria e onirica non ha nulla a che vedere con il barocchismo pomposo del grande Richard. Quella partitura sul retro della copertina continua ad affascinarvi, mostrandovi attraverso piccoli segni che la musica ha mutato la propria essenza e il proprio volto. Schulze è in evoluzione: il suo avvolgimento sonoro, ottenuto per sovrapposizioni di synth, è ora più marcato, avviluppando di incertezze l'organo eterno, fino a quel momento abbandonato alla sua ipnotica nudità… è umano e materiale. Abbiamo ritrovato l'eternità.



«Rock & Folk» n. 111 (aprile 1976), mensile francese nato nel 1966.

**Jean-Marc Bailleux,**
**«Rock & Folk», Francia, ottobre 1975**
Un'ora di musica splendida, che mi conferma in pieno l'idea che, nei suoi momenti di grazia, Klaus Schulze sia davvero il rappresentante più interessante della "scuola tedesca". Una musica intensamente bella dove Schulze ci offre una sintesi di quanto di meglio c'era in IRRLICHT, CYBORG e BLACKDANCE, e per questo *il nuovo album*, in particolare il secondo brano, *Wahnfried 1883*, è quanto di più compiuto abbia mai creato: l'equilibrio di *Voices of Syn da* BLACKDANCE, la ricchezza timbrica, le mille iridescenze di CYBORG, la maestosità di IRRLICHT, tutto qui è amplificato, affinato all'estremo in un lavoro da orafo. Il missaggio, l'equilibrio tra i suoni dei diversi strumenti, i dosaggi, le sovrapposizioni delle parti di sintetizzatore, tutto è realizzato con una cura demoniaca, in composizioni di equilibrio e potenza, dove mai, nemmeno per un istante, la noia prende il posto del piacere, dove la bellezza non è mai assente. Parlavo prima dei suoi momenti di grazia: qui coprono una buona cinquantina di minuti sui 58'59" dell'album, comprendendo l'intera *Wahnfried 1883*, che è un capolavoro puro… scorre, chiaro e grandioso, EVIDENTE. Questo è un album inesauribile, da ascoltare a volume altissimo… BELLO, BELLO!

**«Cumberland Evening News & Star»,**
**Inghilterra, 11 ottobre 1975**
Klaus Schulze: tra macchine e umanità. L'artista tedesco si sta ponendo un obiettivo piuttosto ambizioso in questo periodo. L'ex batterista, ora maestro dell'elettronica, sostiene che la sua musica attuale sia concepita come un ponte tra macchine inanimate ed esseri viventi. Un collegamento audace, che ha dato vita a sonorità interessanti nel suo ultimo lavoro. Quanto queste sonorità aspirino a essere vera musica è discutibile, e mi sono chiesto cosa ne penserebbe Richard Wagner, al quale l'album è dedicato. Quanto ai suoni in sé, risultano sufficientemente evocativi e intriganti. Il primo lato, in particolare, genera una strana tensione in lenta crescita, che rivela il talento evidente di Schulze nell'uso dell'elettronica, culminando in una conclusione fragorosa. Non è certo semplice musica d'atmosfera. È un mondo introspettivo ed enigmatico, un mondo in cui c'è sempre il rischio che solo l'artista sappia cosa stia facendo e perché. Forse è proprio ciò che Schulze vuole.

**«Daily Record»,**
**Glasgow, 26 settembre 1975**
Musica spaziale e stereofonia esplosiva. La musica in stile spaziale sta diventando sempre più popolare, e Klaus Schulze è in prima linea con il suo esercito di sintetizzatori. Straordinari effetti stereo, soprattutto il rombo assordante del decollo di un jet alla fine di *Bayreuth Return*.

**Giornale sconosciuto,**
**Inghilterra, 1975**
Una vetta della musica elettronica. TIMEWIND, pubblicato sull'ottima ed economica etichetta Caroline della Virgin, è il miglior album del genere da molto tempo, e regge bene il confronto con il precedente BLACKDANCE. Il lavoro di Schulze ai sintetizzatori costruisce un paesaggio oscuro e gotico, evitando la monotonia che spesso caratterizza i suoi contemporanei.

**«South Wales Argus»**
**Gran Bretagna, 1975**
Suggestioni ultraterrene. Un suono spettrale, simile a un vento sibilante, segna l'apertura di questo nuovo lavoro di Klaus Schulze, e il suo sviluppo successivo risulta – a nostro avviso – davvero superbo. L'intero disco è pervaso da un tocco ultraterreno, che rende l'ascolto quasi ipnotico. L'album rivela la fascinazione di Schulze per l'elettronica e la sua crescente raffinatezza tecnica. Nel complesso, un lavoro impressionante.

**«Evening Gazette»,**
**Yorkshire, Inghilterra, 6 settembre 1975**
Tecnologia ed emozione. Sul fronte

dell'elettronica, c'è un'uscita notevole su Virgin: TIMEWIND di Klaus Schulze. Inizialmente batterista sotto la forte influenza di Buddy Rich, fu una figura chiave nello sviluppo dell'elettronica a Berlino alla fine degli anni Sessanta. Il suo ultimo album mostra una crescente sofisticazione tecnica, ma ciò che apprezzo di più nel suo lavoro è che non priva mai i suoi brani di emozione. Per quanto scientifica, la sua musica mantiene una rara profondità espressiva.

**Alex Gordon,**
**«Disc Dossier», Inghilterra, 1975**
Tra astrazione e matematica. Klaus Schulze è uno dei principali esponenti della crescente scena musicale elettronica. La sua musica è astratta, e solo pochi coraggiosi possono affermare di comprenderla davvero. Chissà, forse le sue esplorazioni elettroniche nel nuovo album verranno riconosciute come un classico degli anni Settanta… ma per i miei gusti è troppo matematicamente preciso.

**Allen Gunnison,**
**«Trouser Press»,**
**USA, novembre 1977**
Il "*Grand Prix du Disque*" è stato assegnato al quinto album di Schulze. In questo omaggio a Richard Wagner, Klaus dimostra che la musica elettronica può essere molto più dei freddi suoni clinici con cui spesso viene associata. Le sue melodie, fluide e ipnotiche, scorrono dolcemente nell'aria.

**LA TECNOLOGIA È SOLO UNO STRUMENTO: SE NON HAI NIENTE DA ESPRIMERE, NON IMPORTA QUANTO IL TUO SINTETIZZATORE SIA AVANZATO**

**«Audion»,**
**Gran Bretagna, marzo 1989**
Un album leggendario. Il viaggio sequenziale definitivo di Klaus: spazioso, fluido e con un'atmosfera immensa. Uno dei progetti di elettronica più ammirati e influenti di tutti i tempi!

**Klaus talks**
**2006**
Tutte le citazioni sono tratte da un'intervista condotta dal giornalista musicale Albrecht Piltz con Schulze (settembre 2006), per la ristampa in Cd di TIMEWIND, che per la prima volta conteneva tre bonus track.
«TIMEWIND fu il mio quinto disco e il primo in cui emergeva chiaramente il riferimento al mio eroe Richard Wagner – cosa che si nota anche dai titoli delle tracce. Le composizioni erano registrazioni casalinghe, quindi alquanto primitive. A Berlino vivevo in una zona che avrebbe potuto quasi essere chiamata "Via Bayreuth"! In realtà si trattava di una via in stile svevo (la Svevia è una regione storica e linguistica della Germania) e all'epoca abitavo in un ex negozio di barbiere. Quando mi trasferii da Berlino a Celle (città della bassa Sassonia), Edgar Froese dei Tangerine Dream prese quel posto, trasformandolo nel suo studio. Il locale, situato al piano terra, risultava estremamente comodo per caricare e scaricare l'attrezzatura. Quando il barbiere chiuse l'attività, presi in affitto il negozio per viverci e lavorare. Avevo un letto e i sintetizzatori erano disposti attorno ad esso. Un altro vantaggio era che il locale, sin da subito, godeva di una certa insonorizzazione. Poi, io stesso potenziai l'isolamento delle pareti, rivestendole con lana di vetro e applicando delle lunghe strisce di tessuto, cucite con punti a catenella. Ricordo che il colore arancione era davvero orribile, ma era il tessuto più economico trovato in un grande magazzino. Non possedevo attrezzature capaci di emettere bassi potenti,

Schulze dal vivo negli anni Settanta.

ma gran parte delle frequenze medie e alte venivano assorbite. Insomma, potevo fare musica ininterrottamente senza incorrere nei problemi con i vicini. Bisogna però tenere presente che quel luogo non era uno studio professionale perché all'epoca disponevo ancora di pochissimo materiale. Certo, avevo un altro registratore Revox a due tracce, che usavo come master per effetti di delay ed eco, ma tutte le mie registrazioni, fino a MOONDAWN, erano "live". Quest'ultimo fu realizzato nel 1976 presso il Panne Paulsen a Francoforte grazie a una macchina a sedici tracce. Per TIMEWIND significava dover impostare manualmente tutti i parametri dei sintetizzatori durante la registrazione: era un processo in tempo reale, senza possibilità di fare doppi playing o mix diversi – bisognava miscelare mentre suonavi! A tal scopo possedevo un mixer Telefunken quattro canali dotato di un eco incorporato, che emetteva continuamente un ronzio. Così appariva "il mio studio" all'epoca. È anche per questo che le tracce bonus *Echoes of Time* e *Solar Wind* non sono altro che variazioni live dell'originale *Bayreuth Return*. Avevo eseguito il pezzo per tre volte, alternando interpretazioni da mezz'ora a quarantacinque minuti; poi mi fermavo e ricominciavo in maniera diversa, in modo tale che il brano si sviluppasse con un'introduzione più lunga e nuovi timbri, mantenendosi però fedele alla sequenza originale. Trovo comunque incredibile che, più di trent'anni fa, la musica elettronica venisse realizzata con mezzi così essenziali e che, nonostante ciò, continui ad avere un fascino straordinario.

**HO UN AFFETTO PARTICOLARE PER I VECCHI STRUMENTI ANALOGICI, QUELLI CHE "RESPIRANO", CHE NON SUONANO MAI DUE VOLTE ALLO STESSO MODO. SONO VIVI E IMPERFETTI COME NOI**

Quando, nel marzo del 1976, ricevetti il "Grand Prix du Disque International" per TIMEWIND dall'Académie Charles Cros in Francia, ne fui ovviamente molto orgoglioso. Tuttavia, mi sembrava alquanto strano ricevere un premio per un disco per il quale avevo impiegato soltanto due ore per realizzare *Bayreuth Return*! Anche se il riconoscimento non prevedeva somme di denaro, che sarebbero state sicuramente utili per acquistare nuova attrezzatura – aveva comunque un valore importante: tutte le biblioteche pubbliche, università e scuole sarebbero state "costrette" ad acquistare due o tre copie del disco premiato per i loro archivi. Così, in Francia, le copie di TIMEWIND venivano ordinate in lotti da 20.000 o 30.000 unità in un batter d'occhio. Alla fine ottenni un buon ritorno economico che mi permise, poi, di poter affittare uno studio vero e proprio per MOONDAWN. Questo album nel 1976 raggiunse la seconda posizione nelle classifiche francesi, scavalcato soltanto da WISH YOU WERE HERE dei Pink Floyd, che "ostinati" rimasero al primo posto. Devo ammettere, però, che i Pink Floyd erano davvero un gruppo eccezionale a quei tempi. E, acquistando i loro dischi, contribuii in qualche modo a finanziare i miei "competitori"».

**Klaus diviso tra chitarra e tastiere. All'inizio della sua carriera posizionava la chitarra per terra e la trattava in una sorta di elettronica artigianale.**

# UNA PIETRA MILIARE

Testo: **Claudio Fabretti (ondarock.it)**

La cavalcata delle Valchirie diluita e rallentata in assenza di gravità, come una danza spettrale nello spazio-tempo infinito. Il crepuscolo degli Dei celebrato in un lungo viaggio siderale attorno agli anelli di Saturno. È una scommessa temeraria, quella che Schulze decide di affrontare nel 1975, dopo aver dato alla luce quattro Lp solisti in seguito al suo distacco dalle navicelle spaziali Tangerine Dream e Ash Ra Tempel. Ingobbito tra le sue tastiere-cyborg, in un groviglio inestricabile di cavi e led, il compositore berlinese partorisce un *concept-album* su Richard Wagner. Quasi a voler ribadire una volta di più come la musica elettronica tedesca avesse radici ben piantate nelle nobili tradizioni classiche di quel Paese. È un'occasione irrinunciabile. E il più intrepido dei corrieri cosmici non se la lascerà sfuggire, piazzando il suo nuovo colpo vincente. Due sole suite di circa mezz'ora l'una, per consacrarsi padrino della *kosmische musik* e di tutte le sue evoluzioni nei secoli dei secoli.

Sopra: Richard Wagner. Sotto: villa Wahnfried a Bayreuth, dove nel giardino sono sepolti Wagner e la moglie Cosima, figlia di Franz Liszt.

## Wagner nello spazio

Sono due le motivazioni che ci hanno spinto a inserire TIMEWIND tra le pietre miliari. *In primis*, ovviamente, il valore eccelso dell'opera, non sfuggito già ai più acuti osservatori dell'epoca. L'altra considerazione attiene al ruolo cruciale di questo lavoro nella discografia di Schulze e dell'intera storia della musica elettronica. Da strenui oppositori dell'integralismo ottuso che vuole "i veri Kraftwerk" terminare con AUTOBAHN (che, al contrario, è stata la molla che li ha proiettati nell'orbita di una ancor più ardimentosa prototechno), siamo anche convinti che la saga pionieristica del corriere cosmico di Berlino non si esaurisca con i suoi primi due monoliti, IRRLICHT e CYBORG, ma prosegua altrettanto fertile in molti dei suoi successivi lavori, capaci di gettare un ponte tra le astratte suite siderali degli esordi e gli sviluppi più suggestivi dell'elettronica a venire, da Jean-Michel Jarre fino agli Air e alla new age. In questo percorso, TIMEWIND si inserisce esattamente a metà strada (proprio come il succitato AUTOBAHN), in una di quelle magiche "terre di mezzo" che spesso, nella storia della musica, sono foriere di capolavori, fungendo così da chiave di volta per decifrare la personalità bifronte dello sfuggente compositore tedesco. In realtà, nelle fluttuazioni che contraddistinguono la prima parte della sua carriera, Schulze oscilla costantemente tra la fedeltà ai canoni rigorosi e orchestrali delle sue sinfonie planetarie e la propensione verso un *sound* più melodico e accessibile, iniziato a sviluppare già nei suoi due Lp precedenti, BLACKDANCE e PICTURE MUSIC. A complicare le cose qui c'è la dedica ingombrante: Wagner, infatti, esige maestosità, cromatismo, afflato tragico. La navicella di Schulze, così, si trova in qualche modo costretta a sterzare ancora, riavvicinandosi alle partiture più austere e glaciali dei suoi primi due album, ma con un bagaglio di strumenti (chitarre, percussioni, sequencer) e soluzioni melodiche ormai accumulato in stiva. Proprio da questa alchimia tra *kosmische musik* delle origini e pulsazioni elettroniche del futuro nasce l'irripetibile magia di TIMEWIND. Una magia ancor più stupefacente se si considera la limitatezza di mezzi a disposizione. Decisivo si rivelerà poi il ricorso al sequencer, che forgia un suono incredibilmente arioso, avvolgente e futurista, in netto anticipo sui tempi, tanto che riecheggerà non poco in successivi capisaldi dell'elettronica più popolare come OXYGENE di Jean-Michel Jarre e BLADE RUNNER di Vangelis.

## Ritorno a Bayreuth

Apice dell'opera è la colossale suite d'apertura *Bayreuth Return*, che

**IO VOGLIO CHE CON LA MIA MUSICA L'ASCOLTATORE ENTRI IN UNO STATO IN CUI PENSA, SENTE, VIAGGIA. È UNA CONCENTRAZIONE ATTIVA, NON EVASIONE**

cita proprio la città bavarese dove il compositore di Lipsia scelse di vivere. Un vento cosmico spettrale spazza il brano sin dall'inizio, insinuandosi come polvere sottile tra le sonorità liquide dei synth. Poi, attorno al terzo minuto, parte uno dei classici colpi di scena di Schulze (avete presente il crescendo di *Ebene* di IRRLICHT?). I sequencer iniziano a pennellare frasi melodiche celestiali, che si sovrappongono nelle varie tonalità, irradiandosi nel vuoto cosmico, in una spirale sempre più ipnotica e avvolgente, in cui l'ascoltatore finisce letteralmente inghiottito, come un'astronave risucchiata in un buco nero. In questo magma nebuloso di sibili e archi sintetizzati, di modulazioni e pulsazioni sintetiche, dove un ritmo guadagna slancio e l'altro si affievolisce sugli sciabordii delle tastiere, si fa strada la meravigliosa melodia principale, come in un'ascesa progressiva verso una galassia remota, forse irraggiungibile. Questo terrore panico dello spazio, questo senso di perdita di ogni controllo sensoriale – come in un raga indiano proiettato nel cosmo – permea il brano, donandogli un senso di drammaticità realmente wagneriano. E i *pattern* ritmici dei sequencer, cambiando velocità e rincorrendosi all'infinito, come una sorta di frequenza cosmica, donano un effetto *trance* di straordinaria modernità per l'epoca. Il

**Sopra: BLACKDANCE, PICTURE MUSIC, TIME ACTOR (pubblicato come Richard Wahnfries) e IRRLICHT. Sotto: Schulze in una foto promozionale dell'Island Records.**

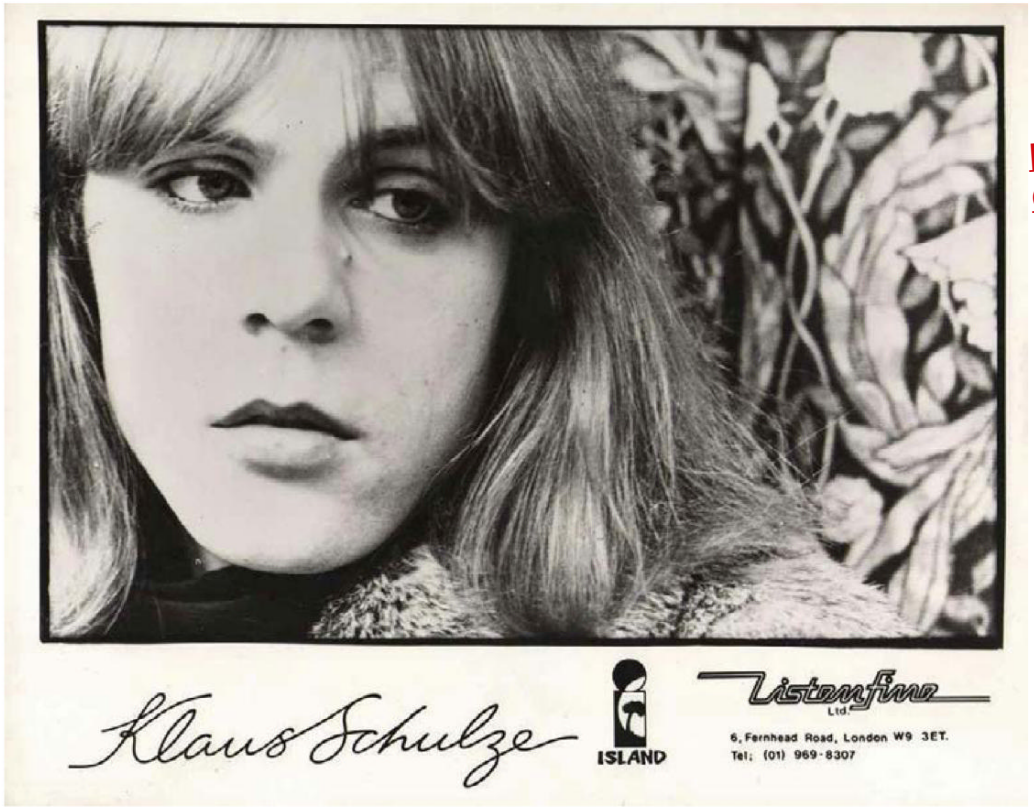
furore visionario di IRRLICHT non si è attenuato, ma si è fatto meno alieno e astratto, più musicale e armonioso, guadagnando un senso di *grandeur* romantica ma restando sempre inserito in una drammatica dimensione psicologica. Un vero e proprio nirvana elettronico.

## L'illusione della pace

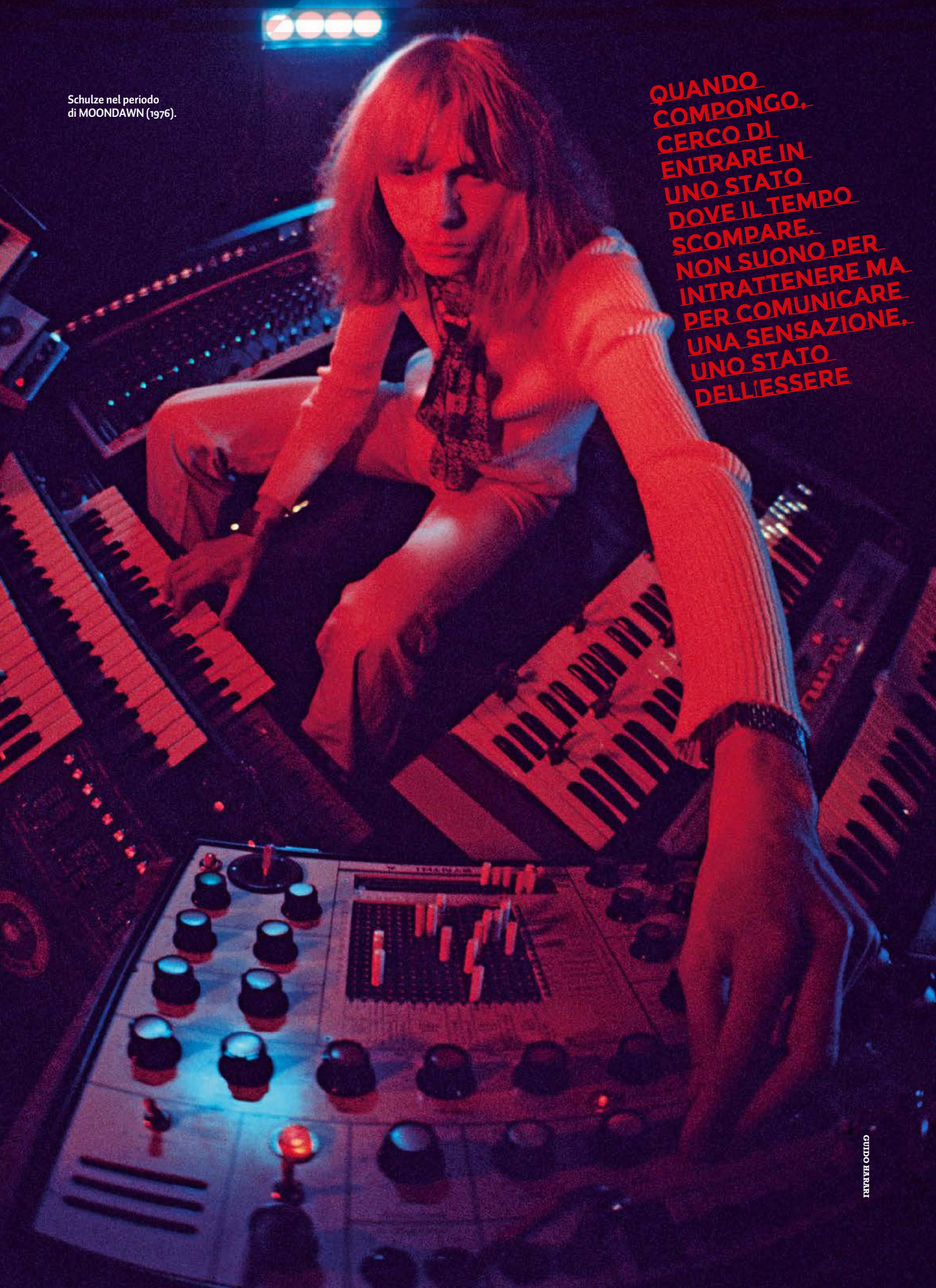
Il secondo movimento, *Wahnfried 1883*, prende invece il nome dalla residenza di Wagner a Bayreuth, unendo le parole *wahn* (illusione) e *fried* (pace), mentre il 1883 è l'anno della morte del compositore di Lipsia. Più lento e meditativo, senza più pulsazioni e riverberi, in rotta decisa verso l'ambient-music, il brano è tutto giocato sui droni d'organo che fluttuano nell'immane solitudine del buio cosmico, trafitti dalle scariche elettriche dei synth e attorniati da melodie tanto statiche quanto contrite e solenni, come in una sorta di requiem stellare per un corpo celeste. Un altro *wall of sound* elettronico per un'altra suite monumentale, sulla quale ci sarà chi – come ad esempio gli Orb – costruirà quasi un'intera carriera.

Per molto tempo unico album di Schulze pubblicato negli Stati Uniti, TIMEWIND è in effetti il perfetto punto di partenza per avvicinarsi alla sterminata discografia del maestro berlinese, nonché una delle sue opere più cinematiche (quasi un'ideale colonna sonora di un film di Andrej Tarkovskij). Nel 2016 è stato magistralmente rimasterizzato, in una ricca edizione, corredata da un imperdibile *booklet* – con foto, note autografe e testimonianze d'epoca, inclusa quella dello stesso autore – con l'aggiunta delle tre *bonus track* presenti nelle ristampe dopo il 2006: *Echoes of Time* è di fatto versione alternativa ed estesa (trentanove minuti) di *Bayreuth Return*, ripresa anche dalla più breve *Solar Wind*, che ne recupera gli accordi depurandoli delle scansioni ritmiche del sequencer. La conclusiva *Windy Times* è invece una sorta di auto-omaggio di Schulze all'intero album: una rara traccia composta nel 2000, con pulsazioni del sequencer in linea con quelle della suite di Bayreuth ma aggiornate ai suoni contemporanei e con un battito *midtempo* di stampo techno, quasi a voler rimarcare la primogenitura su quella stagione musicale.

Se IRRLICHT è "la vetta più alta da cui la musica abbia mai guardato le stelle", TIMEWIND non è che un'altra, irrinunciabile, tappa del viaggio. Un'odissea nello spazio, quella di Klaus Schulze, che sarebbe proseguita fino alla sua morte, con esiti non sempre così brillanti, ma con lo sguardo rivolto instancabilmente al futuro.




IL MIO PROCESSO CREATIVO RICHIEDE SOLITUDINE. È DIFFICILE SPIEGARE A QUALCUNO CHE DEVI REGISTRARE ALLE TRE DI NOTTE O CHE SUONI LO STESSO ACCORDO PER MEZZ'ORA. PER ME IL SILENZIO E L'ISOLAMENTO SONO STRUMENTI QUANTO I SINTETIZZATORI



Schulze nel periodo di MOONDAWN (1976).

**QUANDO COMPONGO, CERCO DI ENTRARE IN UNO STATO DOVE IL TEMPO SCOMPARE. NON SUONO PER INTRATTENERE MA PER COMUNICARE UNA SENSAZIONE, UNO STATO DELL'ESSERE**

GUIDO HARARI

# IL RESPIRO DELLA MUSICA

## INTERVISTA INEDITA

L'intervista fu realizzata in una sala dell'hotel Raphael (piazza Navona) il 30 maggio 1994, il giorno prima del concerto di **Klaus Schulze** al teatro Valle di Roma, luogo dall'atmosfera incredibile e adiacente via del Corso.

Testo: **Carlo Camilloni**

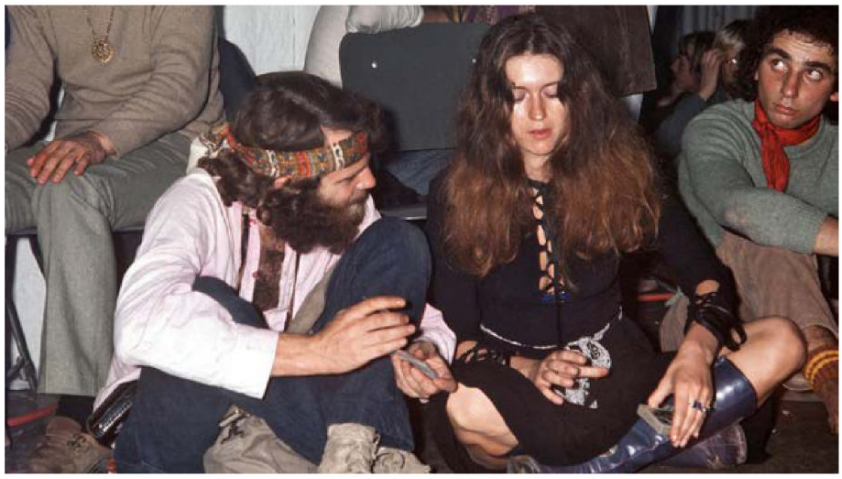
Nell'intero 1994 Klaus Schulze effettua solo tre concerti, tutti a maggio, due li tiene in Francia e uno in Italia.

25 – Lille (L'Aéronef)
27 – Parigi (La Cigale)
31 – Roma (teatro Valle)

**Sotto: dodici album di Schulze, quasi tutti citati nell'intervista. A destra: First Rider Open Air Festival a Scheeßel/Germania (3/7 settembre 1977).**

Il 29 maggio l'artista tedesco tiene una conferenza stampa, sempre al Raphael, con una decina di giornalisti abbastanza distratti, che non trova praticamente riscontro nei quotidiani e nelle riviste dell'epoca. Dopo trentuno anni i nastri ritrovati con questa intervista ci riportano al pensiero di un grande maestro della musica elettronica. Riascoltare la sua voce, intervallata da colpi di tosse mentre porta ininterrottamente alla bocca l'inevitabile sigaretta (non a caso in

**CAPISCO CHE PER I GIORNALISTI SIA UTILE USARE CERTE DEFINIZIONI PER "CIRCOSCRIVERE" LA MUSICA, MA QUESTA NON HA BISOGNO DI ETICHETTE. PER ME È SEMPRE STATA UNA QUESTIONE INTERIORE, PERSONALE**



diverse foto fuma pure mentre suona), calma, disincantata, ironica – praticamente ritmicamente corrispondente alle immagini della lenta e lunga inquadratura finale dell'esplosione nel film *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni – ci ha davvero procurato una forte emozione.
Ciao Klaus…

**Dopo le esperienze a Berlino (1968/1969) come batterista e l'uscita di ELECTRONIC MEDITATION (1970), album d'esordio dei Tangerine Dream, ancora legato al rock psichedelico, come ti è venuta l'idea di abbandonare la batteria per abbracciare una forma musicale così diversa? E soprattutto pubblicare un disco sinfonico e dilatato come IRRLICHT…**

**In alto: pubblico al festival Internationales "Essener Pop & Blues" (1969). Sotto: volantino del festival di Essen e l'interno del teatro Valle.**

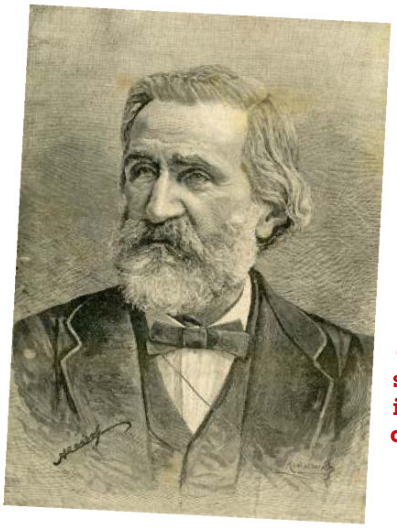
Avevo da poco cominciato a lavorare con nastri preregistrati e l'11 ottobre 1969 avrei dovuto suonare con i **Tangerine Dream** a una delle tre giornate del festival *Internationales Essener Pop & Blues*. Quella sera sul palco c'erano **Pink Floyd**, **Deep Purple**, **Van der Graaf Generator**, **Nice** e altri artisti. Suonavo la batteria, ma vi affiancavo un'elettronica artigianale — talvolta posizionavo una chitarra elettrica sul pavimento e ne modulavo il suono con riverberi, echi e simili — perché le mie intuizioni stavano prendendo forma. A un certo punto quella componente, inizialmente marginale, iniziò a dilatarsi in modo esponenziale: realizzai che quei suoni mi affascinavano più dei tamburi. Prima del set a Essen dissi a **Edgar Froese**: "Rendiamo i nostri pezzi più 'strani' usando i nastri". Lui rispose secco: "No, non mi convince", probabilmente senza sapere cosa vi avessi inciso. Io, ovviamente, li utilizzai comunque, così alla fine del concerto Edgar decretò: "Se non vuoi suonare la batteria devi andartene dal gruppo, dove servi solo come batterista. Non voglio effetti o suoni elettronici". Io replicai: "Ok, allora me ne vado. Nessun problema". Così fondai gli **Ash Ra Tempel** con **Manuel Göttsching**, ripartendo dalla stessa formula: suonavo ancora un po' di batteria (non avevamo un vero percussionista), ma potevo sperimentare a volontà, mentre Manuel lavorava con la chitarra elettrica e un'infinità di effetti. Dopo l'uscita dell'album ASH RA TEMPEL (giugno 1971) esplose il medesimo conflitto: Manuel sosteneva che la band prediligesse il vero blues e che avessimo esagerato con la componente elettronica. Io ribadii la mia posizione: "Se ogni volta devo avere problemi con gli altri musicisti… forse è meglio che prosegua da solo". Volevo liberarmi dall'influenza dominante della musica americana e inglese, che aveva invaso tutta Europa, Italia compresa. Avevo studiato chitarra classica e poi suonato batteria per oltre dieci anni, e capii che per creare qualcosa di originale serviva uno strumento inedito in quel contesto. Con la chitarra tendi a ripetere i tuoi lick, con la batteria certi break; la vera novità, credevo, nasceva usando apparecchiature mai esplorate… così iniziai a dedicarmi alle tastiere, ancora pressoché sconosciute. Lavorai in solitudine con un piccolo organo, la mia vecchia chitarra, qualche effetto "fai da te" (ottenevo echi concatenando cassette) e un registratore a due tracce: con questo setup diedi vita alle tracce di IRRLICHT (1972). In studio avviai un nastro non riavvolto dal giorno prima e, ascoltandolo dalla fine, pensai fosse l'inizio: alzai il volume e dissi tra me e me: "È questo l'*in-*

*cipit*? Suona interessante". Solo allora mi accorsi che il nastro era montato al contrario: decisi di lasciare quel lato di IRRLICHT con il suono invertito, perché conferiva un'atmosfera ancora più stimolante.

**Foto in alto: Harald Grosskopf negli anni Settanta. Sotto: Giuseppe Verdi. Dall'alto: ASH RA TEMPEL, CYBORG, MOONDAWN, CYBORG (original cover), GALACTIC SUPERMARKET.**

**CYBORG è un album "enorme", se consideri che venne pubblicato nel 1973: alcune parti suonano come quelle di un disco realizzato oggi.**

CYBORG lo registrai interamente con un organo italiano, il Farfisa Compact Duo, che offriva un timbro veramente ricco. In *Synphära* e in altri brani utilizzai anche un suono di celesta e sonorità compatibili per creare un'atmosfera avvolgente. Con **PICTURE MUSIC** mi ritrovai a usare un piccolo ARP Odyssey, un ARP 2600 e altri sintetizzatori. Durante il periodo di **BLACKDANCE** possedevo un registratore a otto tracce, ma ne funzionavano soltanto quattro perché le restanti andavano continuamente in distorsione. Non mi scoraggiai e pensai: "Bene, lo inciderò utilizzandone solo quattro… verrà bene comunque".



**Nello stesso disco c'è un brano, *Chromengel*, che sembra musica industriale contemporanea.**

Se gli altri artisti non hanno idee migliori oggi… non posso farci nulla (*alza le mani come a dire "peggio per loro"*).

**BLACKDANCE è stato il tuo primo incontro con l'opera, filone dove oggi sembri orientarti.**

Sì, però è tutta un'altra storia rispetto all'opera tradizionale: con questo lavoro ho realizzato una sorta di collage verdiano, un insieme di citazioni da **Giuseppe Verdi** mescolate in modo innovativo. In verità c'è un'altra curiosità legata a quel lavoro: quando in Francia è nata la scena techno, giornalisti e dj hanno proclamato **BLACKDANCE** come il primo album di quel genere, perché vi riconoscevano un ritmo tipicamente techno. Francamente ne rimasi talmente sorpreso da averlo dimenticato…

**Nel 1976, nell'album MOONDAWN, torni a usare la batteria (Harald Grosskopf) dopo diversi anni. Perché?**

Il ritorno della batteria in **MOONDAWN** non era previsto. Riascoltavo **PICTURE MUSIC**, che trovavo estremamente freak e slegato, così decisi di coinvolgere **Harald Grosskopf**. La nostra collaborazione nacque spontaneamente, benché già stimassi il suo lavoro (avevamo anche suonato insieme con i **Cosmic Jokers** e in **TAROT** di **Walter Wegmüller**). Un giorno mi disse: "Mi piacerebbe suonare la batteria in uno dei tuoi dischi". Io risposi: "D'accordo, sto per iniziarne uno nuovo. Ho appena terminato **TIMEWIND**, lavoriamo insieme al prossimo". Co-

sì nacque **MOONDAWN**, uno dei miei album più apprezzati di quel periodo. Harald è uno dei pochi batteristi in grado di suonare con un sequencer. Aveva ragione: la nostra intesa si rivelò proficua. Ricordo una situazione simile con **Michael Shrieve** dei Santana – ogni volta che avviavo il sequencer del Moog, lui ci improvvisava sopra in modo sempre diverso. All'epoca era raro trovare un batterista in sintonia con un ritmo programmato; oggi è invece una prassi consolidata.

**Come hai conosciuto Arthur Brown?**

È una storia divertente. In quel periodo avevo appena realizzato due album, MIRAGE e BODY LOVE, e stavo passando dalla Virgin alla Island Records. Il mio manager inglese mi chiese: "Chi è il tuo musicista britannico preferito?". Io risposi: "**Arthur Brown**. Mi piace moltissimo. Il suo primo album con i Crazy World, dove c'è *Fire* è strepitoso (*Schulze canticchia il riff del brano*)". Lui continuò: "Ah, vuoi incontrarlo? In questo momento è nella caffetteria lì accanto". Così lo incontrai e iniziammo a chiacchierare: "Davvero sei tu? Ti piacerebbe collaborare con me in ambito discografico?". Arthur accettò immediatamente: "Certo, mi farebbe molto piacere". Tenemmo due concerti di prova, andati benissimo, e poi lavorammo insieme su vari progetti: **TIME ACTOR** (firmato come **Richard Wahnfried**, pseudonimo dichiarato di Klaus per lavori meno sperimentali che a livello solista) e **DUNE**, entrambi del 1979; per la Innovative Communications produssi **FASTER THAN THE SPEED OF LIGHT** (1979) con lui e **Vincent Crane**. Con lui intrapresi un grande tour europeo di trentotto date, documentato su **LIVE** (1980).

## Schulze-Grosskopf discography

Walter Wegmüller: TAROT (1973)
Cosmic Jokers: THE COSMIC JOKERS (1974)
Cosmic Jokers: PLANETEN SIT IN (1974)
Cosmic Jokers: GALACTIC SUPERMARKET (1974)
Klaus Schulze: MOONDAWN (1976)
Klaus Schulze: BODY LOVE (1977)
Klaus Schulze: BODY LOVE VOL. 2 (1977)
Klaus Schulze: X (1978)
Klaus Schulze: …LIVE… (1980)
Klaus Schulze: HISTORIC EDITION (1995)
Klaus Schulze: ULTIMATE EDITION (2000)

A sinistra: BODY LOVE, interno booklet Cd DUNE, con Schulze insieme ad Arthur Brown, fronte copertina DUNE. Nella foto: Schulze live a Colonia (1973).

## Schulze-Shrieve discography

Go: GO (1976)
Go: GO LIVE FROM PARIS (1976)
Go: GO TOO (1977)
Richard Wahnfried: TIME ACTOR (1979)
Klaus Schulze: TRANCEFER (1981)
Richard Wahnfried: TONWELLE (1981)
Klaus Schulze: AUDENTITY (1983)
Richard Wahnfried: MEGATONE (1984)
Michael Shrieve: TRANSFER STATION BLUE (1984)

**Nel 1978 hai registrato X con Harald Grosskopf, Wolfgang Tiepold al violoncello e un'orchestra da camera. Come sei riuscito a ottenere quel suono incredibile degli archi mescolati alla musica elettronica?**

Ci siamo concentrati soprattutto sul missaggio, impiegando filtri particolari e diverse tecniche di post-produzione. Per me il mixer è uno strumento musicale a tutti gli effetti, perché consente di scolpire il timbro e trasformarne in parte l'essenza. Oggi è un processo scontato, ma all'epoca molti erano scettici: io insistevo, "utilizziamo dei filtri speciali con l'orchestra". Di solito ti dicono "è un'orchestra, non toccare nulla". Si pensa che il suono debba restare "naturale", catturato dal solo microfono. Io, invece, volevo un risultato unico: un'orchestra che suonasse davvero nostra. Così decisi di spingere ogni effetto fino

A sinistra: X. A destra: LIVE FROM PARIS degli Stomu Yamash'ta's Go.

al limite, lavorando meticolosamente sulle frequenze e sui riverberi per fondere archi ed elettronica in un'unica materia sonora.

**Il rapporto con Michael Shrieve, altro batterista fuori dai percorsi convenzionali, nonostante provenisse da una band di grande successo come i Santana.**

Michael ha rivoluzionato il feeling delle mie composizioni con il suo groove, fatto di stacchi, timbales e percussioni inusuali. Harald Grosskopf ha uno stile più europeo, mentre Mike, grazie all'esperienza con i Santana, porta con sé influenze sudamericane e del Sud degli Stati Uniti. Il suo tocco introduceva un'energia solare, un ritmo caldo tra California e Brasile, che ha dato nuova luce alle mie composizioni elettroniche. Grazie a lui ho imparato ad avere un rapporto più "fisico" con il sequencer. L'ho apprezzato in tutte le avventure che abbiamo percorso insieme.

**AUDENTITY (1983) sarebbe stato lo stesso album senza l'apporto ritmico di Shrieve?**

No, non del tutto. Alcuni brani, come *Spielglocken* e *Sebastian im Traum*, sarebbero rimasti simili. Ma i pezzi più brevi, come *Tango-Saty* e *Opheylissem*, sarebbero venuti fuori in modo completamente diverso. Senza il contributo creativo di Michael, l'album non avrebbe avuto la stessa carica.

**I successivi album sono decisamente più tecnologici, come se ti fossi immerso in una ricerca sonora ancora più approfondita...**

A differenza della musica classica, basata su strumenti "fissi" – pianoforte, archi, fiati e così via – dove il timbro resta invariato e si compone disponendo suoni già codificati, nella musica elettronica il suono stesso diventa parte integrante della creazione. Per me il 50% del valore risiede nella struttura del brano e l'altro 50% nella personalità del suono. È nell'unione di questi due elementi che la musica prende vita nella creazione artistica.

A sinistra: AUDENTITY. A destra: GO e MIDITERRANEAN PADS. Sotto: Michael Shrieve.

**In effetti questi album fino a MIDITERRANEAN PADS (1990) suonano diversi rispetto al tuo passato.**

Davvero lo pensi? Lo considero un complimento.

**Dopo l'uscita di THE DRESDEN PERFORMANCE (1990), i tuoi live raccolgono in un unico flusso tutte le fasi creative che hanno segnato la tua carriera. È musica formidabile. Come è cambiato nel tempo il tuo approccio alla musica?**

È un progetto in costante trasformazione. Da un lato affini continuamente il tuo stile compositivo, dall'altro esplori nuove sonorità. Un tempo dedicavo un intero anno a sperimentare timbri e tecniche, e nell'anno successivo mi concentravo sulla scrittura. Oggi, dopo aver chiuso un disco, mi concedo due o tre mesi per perfezionare i nuovi suoni e, solo a quel punto, inizio a comporre quello seguente. Que-

Schulze negli anni Settanta circondato da tastiere e sintetizzatori.

sto flusso più organico mi consente di definire subito la direzione creativa e di lavorare praticamente in simultanea su struttura e timbro.

**È anche il completamento della ricerca. Se ascolti Richard Wagner lo riconosci subito, lo stesso accade con te.**

Sì, ma credo che questo elemento fosse già presente nella mia musica fin dall'inizio; solo che allora la mia visione non era ancora nitida e le idee risultavano un po' confuse. D'altronde ero partito dallo zero assoluto e da quel momento ho costruito passo dopo passo la mia dimensione artistica, capisci?

**So che a molti musicisti non piace rispondere alla seguente domanda: qual è il tuo album preferito tra quelli che hai realizzato?**

Dipende dal momento. Il disco che amo di più? Il prossimo!

**Comunque è un passo avanti rispetto ai musicisti che tendono a dire che il loro preferito è l'ultimo pubblicato. Quanto durerà il concerto di stasera?**

Ogni mio concerto dura circa settanta minuti; poi si prolunga o si accorcia a seconda di quanto desideri il pubblico. Se l'atmosfera è giusta non ho problemi a suonare più a lungo.

**Sei consapevole di essere considerato un maestro dell'elettronica? Ci sono musicisti che cercano di seguire il tuo percorso, come Mario Schönwälder (classe 1960) o Rudiger Gleisberg (classe 1963). Li conosci? Pensi possa nascere qualcosa di nuovo in questa scena musicale oppure resterà un po' stagnante, visto che si parla sempre degli stessi artisti?**

Onestamente non mi interessa chi tenta di imitarmi. Il mio manager, **Klaus D. Müller**, ogni tanto mi manda articoli del tipo "Oh, c'è un altro che suona come te", ma in realtà ripropongono semplicemente lo Schulze del 1975. Altri cercano di emulare quello che facevo nel 1983 o in altre fasi della mia carriera. Francamente non nutro alcun interesse per loro. Quegli imitatori non portano linfa vitale all'elettronica, anzi finiscono per confondere il pubblico sul suo significato autentico. Così capita che alcune persone, entrando in un negozio e ascoltando un disco di questo tipo, esclamino: "Eh? Questa sarebbe elettronica?", per poi scartarlo. È lo stesso meccanismo che ha schiacciato la new age: troppi album privi di anima. Certo, sperimentare a casa è divertente, ma non serve pubblicare tutto ciò che ti passa per la testa. Penso che l'unica novità genuina oggi arrivi dalla trance e dalla musica elettronica di ultima generazione, dove gli artisti utilizzano e trasformano suggestioni che noi abbiamo creato anni fa. Utilizzando drum loop e ritmi programmati, che non amo particolarmente, riescono a tirar fuori qualcosa di originale. Per questo considero certi dj – come Bobo o Ramirez – artisti a tutti gli effetti, non semplici jukebox umani. Un tempo il dj annunciava "Buonasera, ecco il tuo Elvis Presley" e metteva il disco; oggi costruisce tessuti sonori, mischia due pezzi in sovrapposizione e crea transizioni complesse come un musicista. Il giradischi è il suo strumento, e va bene così. Non importa da dove provengano i suoni: conta il risultato. Trovo rinvigorenti queste dinamiche e sono convinto che anche la techno abbia ancora molto da dire.

**QUANDO DEVI SUDARE PER OTTENERE UN SUONO IMPARI A RISPETTARLO. CON LA TECNOLOGIA ODIERNA, INVECE, PUOI FARE TUTTO CON UN CLICK E COSÌ SI PERDE UN PO' DI MAGIA. NON È NOSTALGIA... È UN'ALTRA FILOSOFIA**

**IO NON PENSO IN TERMINI RADIOFONICI O DI MERCATO. QUANDO INIZIO A SUONARE, SEGUO IL FLUSSO. SE DURA DIECI MINUTI O SESSANTA, NON FA DIFFERENZA. È IL PEZZO CHE DECIDE QUANTO VUOLE DURARE**

**La new age non esiste. Per me è solo un'invenzione delle case discografiche per fare soldi. E danneggia anche la musica elettronica, di certo non l'aiuta... eppure escono centinaia di dischi e si trovano soldi per produrli.**
Esatto. All'inizio solo io, Tangerine Dream, **Kraftwerk** e pochi altri proponevamo musica elettronica, ma negli anni Settanta il nostro pubblico era molto diverso da quello odierno. Verso la fine di quel decennio arrivarono il punk e i **Sex Pistols**, poi la neue deutsche welle – la new wave tedesca – con decine di band locali. Poco dopo esplose lo speed metal, che però svanì rapidamente. L'unico filone che è sopravvissuto, in un modo o nell'altro, è l'hard rock, con sonorità potenti ma melodie riconoscibili: in Germania ha sempre funzionato, basti pensare a Scorpions o al fenomeno Nirvana. Credo che la new age abbia attecchito soprattutto tra gli adolescenti cresciuti con un computer a portata di mano, più attratti dall'aspetto tecnico del suono. Il mondo stava diventando sempre più frenetico e violento, e molti cercavano soltanto un rifugio sonoro per allontanarsi da quell'orrore.

In alto: copertina dell'opera TOTENTAG (1994). Sopra: Andy Falconer, citato da Schulze nell'intervista.

Sotto: foto promozionale di Schulze negli anni Settanta.

**Parlaci di TOTENTAG (1994), punto di incontro tra musica elettronica e opera tradizionale, oltre che riflessione sulla vita e la morte attraverso la figura di Georg Trakl.**
TOTENTAG è un'opera vera e propria, con cinque solisti e un coro etnico, naturalmente sostenuti da una massiccia componente elettronica. Stasera, durante il concerto, sentirete anche alcune voci campionate dalla registrazione originale. Il lavoro racconta la brevissima vita del poeta austriaco **Georg Trakl** (nato il 3 febbraio 1887; morto il 3 novembre 1914). Avevo iniziato a esplorare la sua figura fin dall'album X, dove un brano porta il suo nome. Trakl era completamente dipendente dalle droghe, ma proprio quella condizione gli consentì di scrivere versi straordinari, come non ne avevo mai letti prima. Ho deciso di comporre un'opera che raccontasse gli ultimi 104 minuti della sua esistenza, durante il ricovero in un ospedale militare: ho tradotto quel tempo in sette "immagini sonore", ciascuna pensata per evocare uno stato d'animo vissuto dal poeta. La narrazione inizia con il suo lavoro da farmacista, prosegue con una scena d'amore con la sorella, quindi con un'atmosfera incestuosa, poi scivola nella dimensione da bordello, frequentato da lui fin dall'adolescenza. C'è anche una sorta di "danza liberatoria", che non simboleggia un suicidio vero e proprio, ma un abbandono consapevole della vita. Questi momenti sono attraversati da suoni estremi, voci violente o struggenti, fino all'esperienza della Prima guerra mondiale, quando Trakl parte per il fronte come medico e si trova davanti a orrori insopportabili; a quel punto rifiuta tutto dicendo "No, questo non è il mio pianeta". Ed è da lì che comincia il viaggio della sua mente, distaccata dalla realtà e pronta a seguirne gli sconvolgimenti.

**Con quale musicista ti piacerebbe collaborare?**
Ho già preso contatto con **Nigel Kennedy** e **Phil Manzanera**, e il progetto sembra ormai definito. Farò qualcosa anche con **Andy Falconer** degli **Orb**, che ora sta entrando a far parte dei **Wahnfried**. Andy aveva remixato alcuni brani di questo progetto, così l'ho invitato nel mio studio e gli ho detto: "È davvero interessante quello che stai facendo, ottimo lavoro. Mi piacerebbe averti sul prossimo disco". Lui ha risposto: "Perfetto. Ho sempre campionato i tuoi dischi, adesso lascio gli Orb per lavorare direttamente con l'artista originale". Ho parlato anche con **William Orbit**, e probabilmente collaborerò con lui nel prossimo lavoro firmato Wahnfried.

# L'album "giusto" in un momento "sbagliato"

L'anima della **PFM**, che non ha mai rinunciato alla sua identità progressiva e mediterranea, in JET LAG (1977) si concede all'abbraccio e alla fusione con il jazz rock. Un album che vive di fremiti cari ai Weather Report, Return to Forever e Mahavishnu Orchestra. **Bernardo Lanzetti**, voce giusta per un lavoro dalle parti vocali difficili e inserite in un mare di musica, ricorda quell'avventura…

Testo: **Guido Bellachioma**

JET LAG è quasi un capitolo a sé stante nella discografia della PFM, che dimostra di essere anche strumentalmente al livello dei musicisti internazionali frequentati in quel periodo. È un album di grande livello musicale ed emotivo.

**Come arriva la PFM a JET LAG dopo un album profondamente diverso come CHOCOLATE KINGS?**

CHOCOLATE KINGS era un album pensato e provato a cavallo tra la fine del 1974 e l'inizio del 1975 con un cantante che doveva essere **Ivan Graziani**. Fui chiamato a proiettare una diversa vocalità solo tre giorni prima che la band entrasse in studio per iniziare le registrazioni. L'anno dopo, **Mauro Pagani** uscì dal gruppo e quindi, con una formazione inedita, si iniziò a lavorare al nuovo disco, ancora non sapendo che

PFM in una foto promozionale della Zoo Records.

Copertina dell'edizione internazionale di JET LAG.

il violinista statunitense **Gregory Bloch** (proveniente dagli It's a Beautiful Day e Mark-Almond. In possesso di una solida cultura classica, suo padre Kalman era il clarinettista solista della Los Angeles Philarmonic Orchestra, apparso nelle colonne sonore di *Fantasia*, *Il mago di Oz*, *Chinatown*) sarebbe entrato nell'organico. In questo modo i riferimenti erano diventati **Frank Zappa** e i **Weather Report**. Non è un caso che tracce di tali mondi appaiano, più tardi, anche nell'album FABRIZIO DE ANDRÉ IN CONCERTO (1979). In quel periodo, accadde che la band fu così ingenua o sognatrice da pensare che il *progressive* rock, in Italia ancora chiamato "pop", si sarebbe evoluto in quella direzione mentre la storia ci racconta che fu poi il raffinato folk di **Angelo Branduardi** a imporsi nelle classifiche italiane. Il progetto di registrare a Los Angeles chiamò la **PFM** a rischiare ancor di più, sperimentando nella struttura dei brani, nelle armonie, risucchiate dagli unisoni, e nelle frasi vocali così insolite per gli accadimenti musicali sottostanti. Nella nostra strumentazione erano entrati pure il Micro Moog e il basso fretless, in possesso di micro intonazioni, come dire, ardite. Il concept di JET LAG ha poi fatto il resto…

## Aprile 1977

*Zoo Records ZPLZ 34008*

- Registrazione: Kendun Recorders, Burbank/Los Angeles
- Registrazione e missaggio: Scorpio Sound Studio
- Tecnico del suono: Andy Hendricksen
- Assistenti del suono: Michael Shuman, Ian Major
- Assistente del missaggio: Ray Hendricksen
- Masterizzazione: RCA Studio, Londra (Pete Norman)
- Produzione: PFM
- Copertina: Consorzio Comunicazione srl, Milano
- Direzione artistica: Gianni Sassi
- Foto: Fabio Simion, Armando Gallo

Franz Di Cioccio: batteria, percussioni
Franco Mussida: chitarra classica Ovation, chitarra elettrica
Flavio Premoli: piano elettrico, organo Pari, Micro Moog
Patrick Djivas: basso Fretless, Moog B12
Bernardo Lanzetti: voce e percussioni
Gregory Bloch: violino acustico ed elettrico

**Lato A**
Peninsula – 2:35
Jet Lag – 9:09
Storia in LA – 6:24
Breakin in – 4:06

**Lato B**
Cerco la lingua – 5:31
Meridiani – 5:56
Left-Handed Theory – 4:10
Traveler – 5:40

### Tutta colpa del jet lag?

Ricordo la sensazione che mi attanagliava ogni volta che prendevo l'aereo e che, significativamente, ha dato il titolo all'album. Lo avevo già sperimentato negli anni Sessanta ma poi avevo come dimenticato quello strano malessere. Dopo il debutto con la PFM a Tokyo a fine novembre 1975, il successivo viaggio in Canada con tappa a Los Angeles, il sottoscritto si trova a passare giorni al lavoro o in viaggio e notti insonni. Il jet lag è la condizione clinica che si verifica quando si attraversano vari fusi orari (di solito più di due), come avviene nel caso di un lungo viaggio in aereo. Il fenomeno si verifica a causa dell'alterazione dei normali ritmi circadiani. Poiché tali ritmi, pulsazioni, accadimenti ciclici sono qui evocati, è stato quasi naturale creare un parallelismo con la musica. L'argomento era congeniale alla PFM, che nelle conversazioni e nei confronti dopo i concerti si spingeva a immaginare soggetti con "shock culturali", provocati da cambi troppo repentini di zone geografiche (*Peninsula*) e habitat (*Storia in LA*). Il musicista viaggiatore (*Traveler*), cui accade di dover percorrere a gran velocità le distanze critiche e il succedersi dei meridiani, deve saper gestire al meglio i cambiamenti; con la sua creatività, è chiamato all'importante compito di collegare i mondi (*Cerco la lingua*) e creare ritmi e vibrazioni, che portano certezze e serenità. In questo processo, assolutamente non automatico, è necessario mettersi alla prova, superare un rodaggio non facile (*Breakin in*) e recuperare elementi della propria cultura, siano filosofia o leggenda (*Left Handed Theory*).

## JET LAG track by track

**Peninsula:** proposi il titolo per lo strumentale di apertura, dove **Franco Mussida** è davvero virtuoso con la chitarra classica Ovation… perfetto per il sound e per il tema, poi ripreso nel finale di *Traveler*. La parola latina, che rimane praticamente uguale in molte lingue, esprimeva bene il posizionamento della PFM nel mondo e l'inizio del volo musicale di JET LAG.

**Jet Lag:** è innegabile la forza straor-

Premiata, America oh cara...

DI RITORNO DA UNA ENNESIMA TOURNEE AMERICANA IL NOSTRO GUIDO HARARI HA INCONTRATO IL BATTERISTA DELLA FORMAZIONE ITALIANA FRANZ DI CIOCCIO.

Apunti "on the road" dopo il quarto, sudato tour americano che la Premiata andava rimandando da almeno due anni per difficoltà contrattuali. Una occhiata golosa sul passo "di là dal mare" e qualche considerazione, una volta tornati a casa.

2001: Com'è andata stavolta in America?

Franz Di Cioccio: Non suonavamo in America da almeno due anni e mezzo. La prima sera al Roxy di Hollywood ci siamo trovati con molti interrogativi (l'esordio di Bloch dopo la defezione di Mauro e la prima apparizione negli Stetes con Bernardo Lanzetti) ma tutto è andato per il meglio. Quando abbiamo saputo che la prima sera era "sold out" ci siamo resi conto di quanto il pubblico americano guardi all'Europa come ad un polo d'attrazione per esperienze diverse. Al Roxy abbiamo suonato due concerti al giorno per una settimana ed ogni volta la gente ha mostrato di voler rompere il gioco puramente estetico che hanno con le loro "stars", ha capito o... non trovarsi davanti solo dei tecnici, degli esteti, dello spettacolo fine a se stesso, ma una carica d'umanità prorompente che a loro manca molto. Ma, devo dire, a Los Angeles il pubblico è abituato a tutto, è ben disposto verso ogni tipo di proposta. Tutto cambia quando, ad esempio, passi a Houston, Texas, nel cuore della patria del country. Ti domandi come brani tipo "Jet Lag" possano essere accolti da chi ha nelle orecchie solo steel-guitara e banjo ma poi, una volta sul palco, ti accorgi che anche qui il pubblico reagisce come se ti avesse sempre conosciuto. Intuisci che deve essere un fatto di comunicazione, allo stesso modo in cui reagiremmo noi italiani se venisse a suonare qui un gruppo di Country & Western. Così nelle altre città.

A Denver abbiamo incontrato Mauro Pagani...!!! al quale è capitata una delle cose che ho sempre sognato nella mia vita: assistere ad un concerto della Premiata. Rivederci lontano dall'Italia, senza le solite domande che tutto sommato non servono all'artista per mettere meglio a fuoco il suo lavoro, ritrovarci in un ambiente così "libero" è stato molto bello. Mauro sembrava rientrato nella nostra atmosfera, lasciandosi coinvolgere dalla musica e non dalla gente.

Ti dirò, questo tour l'abbiamo programmato viaggiando in macchina per avere un rapporto più diretto con l'America, vuoi per un problema economico che d'ambiente. Nei tours precedenti, fatti ancora come "supporters" di artisti più famosi, spostandoci da un posto all'altro con une 'troupe' unica, eravamo sempre e solo a contatto con quel piccolo mondo che ci eravamo creati per esigenze professionali. Stavolta ci è sembrato più un tour della Premiata in Italia, fatto però in America. Ci siamo allora ritrovati immersi in una realtà autentica che ci ha lasciato dentro emozioni autentiche, in diretto rapporto col contenuto del nostro ultimo disco, "Jet Lag". Ci siamo resi davvero conto di quante è grande l'America, dove, pur accomunato a tutti gli altri da una bandiera a stelle e strisce, ognuno vive la sua realtà nel luogo dove si trova. Capisci anche che l'America ha solo duecento anni, priva di una base culturale così ampia e retrodatabile come quella europea, e questo, per gli americani, è sempre motivo di grande rispetto.

2001: Nessuno dunque vi avrà mosso la solita accusa "italiana" secondo cui siete andati a portare rock nella patria del rock.

Di Cioccio: Ne, ci hanno trovato "italiani" e che la Premiata non abbia nulla di americano, ce lo ha confermato il rispetto dimostratoci dai musicisti che abbiamo conosciuto. A Los Angeles abbiamo incontrato Pastorius del Weather Report e ne è scaturito solo un dialogo. Collaborazione. Così con Zappa, con Lenny White, l'ex-batterista di Chick Corea. C'è davvero la voglia di confrontarsi, di capire cosa sta succedendo. Questo splendido rapporto è difficile da trovare in Italia, dove i musicisti se ne stanno sempre nel loro guscio, senza cercare contatti.

2001: Com'è la situazione musicale in America?

Di Cioccio: Non accade nulla di nuovo. Il funky imperversa. Abbiamo visto Stanley Clarke mi ha suo gruppo non esiste proprio: non esiste il discorso collettivo, solo qualche frasetta buttata lì ed assoli lunghissimi, estenuanti. Pochi sono rimasti i gruppi veri e propri. Mi chiedo a chi possano ispirarsi i giovani che crescono oggi, probabilmente al super session-men, divenendo così ottimi strumentisti ma mediocri compositori. La critica, dall'Houston Chronicle all'Hollywood Reporter, hanno visto in noi il "gruppo": finalmente sei personalità ben distinte ma in grado di spronarsi a vicenda e di produrre un "sound" preciso e compatto.

2001: Dopo essere stati a contatto con il pubblico americano, averne ricevuto infiniti stimoli, cosa pensi debba cambiare in quello italiano?

Di Cioccio: Dovrebbe imparare a lasciarsi coinvolgere dal *musica* perché è bello. Dovrebbe andare ai concerti e divertirsi, piuttosto che cercare il pelo nell'uovo. Il pubblico americano desidera vederti, scoprirti, lasciarsi coinvolgere da quello che gli proponi. Certo, non fa un discorso culturale ma ti dà la facoltà di esprimerti al meglio e, se non piaci, ti abbandona, senza drammi o violenze. Questo ti stimola a bruciare ogni energia perché ti invitano a farlo, non te lo impongono. In America c'è spazio per tutto. Qui invece devi essere inglobato in una certa situazione: non devi fare il rock perché è una musica di merda, non devi fare il jazz freddo perché è troppo cerebrale... Ci ognuno ha il suo spazio ed è giusto: a duecento metri da noi suonavano i Kiss ed erano anche loro "sold out", ma nessuno ha fatto il minimo problema. Li tutte le tendenze hanno la possibilità di crescere, svilupparsi e creare. Se in Italia oggi uscisse un gruppo che non fa jazz, avrebbe certo vita difficile e tutto questo senza che nessuno si sia mai dato la pena di fornire al pubblico strumenti di conoscenza più approfonditi, spacciando tutto per estremamente "culturale". Quell'impegno che in Europa ha certe caratteristiche. In America ti viene riconosciuto solo se fai un discorso "duro". Vedi, Brandardi e molto suo è uno impegnato perché crede in quello che fa e per questo va rispettato. Che poi ti piaccia o no, è un altro problema. Così Fiordi, la Premiata o l'Area. Questo è il rispetto che esiste per il musicista in America. In Italia s'è perso il piacere di fare ed ascoltare musica, tranquillamente. Mitizziamo e smitizziamo, creiamo un personaggio e poi lo distruggiamo compromettendo sempre la creazione di una forma espressiva "nostra" che possa evolverse, svilupparsi e andare a contestare altre culture, all'estero. Questo è quello che da noi s'aspettano all'estero: un contributo di novità, di "diverso". E subito.

Guido Harari

22 23

dinaria di questo brano, che sviluppa il prog verso un nuovo orizzonte, mai più raggiunto.

**Storia in LA**: il titolo può essere inteso come un semplice appunto per la tonalità o la celebrazione di un episodio in Los Angeles. **Flavio Premoli**, qui in grande evidenza, dimostra come alcuni elementi della band fossero di fatto inseriti nella musica di grande spessore. Flavio e io fummo gli unici a votare che il gruppo rimanesse in America, piuttosto che pensare ed agire solo in territorio italiano. Gli USA possono avere tanti difetti ma hanno il massimo il rispetto per i musicisti, anche se stranieri.

**Breakin in:** quando gli amici americani ascoltarono questo brano per la prima volta, se ne uscirono con frasi del tipo "Ah, ma allora volete proprio fare successo!". La canzone ha un ritmo trascinante.

**Cerco la lingua:** la mia passione per le lingue non è un segreto, anche se non padroneggio al meglio le cinque in cui posso conversare. Il ritorno della PFM all'italiano, oltre alla celebrazione della mia prima incisione in lingua madre, risulta qui perfettamente in tema con le armonie e i fraseggi mediterranei. Quando canto "*Nel linguaggio delle strade, delle osterie… nell'inchiostro dei dialetti che non vien via*" vedo le scodelle in cui ancora si beve il vino rosso in certe zone del cremonese e del piacentino.

**Meridiani:** negli strumentali il titolo era molto importante, dato che permetteva lo sviluppo del concept generale. È noto come, nella rotazione della Terra su se stessa, il fuso orario cambi in corrispondenza dei meridiani.

**Sopra: «Ciao 2001» del 10 settembre 1977. Sotto: «Nuovo Sound» di maggio 1977.**

Da 'Quelli' a 'Jet Lag'

Quale premio alla Forneria Marconi?

Facciamo il punto della situazione del popolare gruppo, ripercorrendo brevemente le tappe principali della loro attività. Il nuovo disco. L'intervista.

IL NUOVO DISCO

L'INTERVISTA

**Left-Handed Theory:** musicisti titolati e futuri fenomeni della scena americana venivano ai concerti della PFM in USA e questo brano era tra i loro preferiti. Amo ricordare **Danny Seraphine** (batterista dei Chicago) o **Lenny White** (batterista dei Return to Forever di Chick Corea), il chitarrista Joe Satriani e il suo batterista **Jonathan Mover** (poi coi GTR di Steve Hackett e Steve Howe). Proprio Mover, con cui collaboro da diversi anni, mi ha confidato che *Left-Handed Theory* è uno dei suoi brani preferiti in assoluto.

**Traveler:** è una composizione spettacolare e di importanza strategica, è la complessità alla portata di tutti, la celebrazione del Prog come musica totale.

### Come erano i vostri concerti con l'inserimento del repertorio di JET LAG?

Senza dubbio il repertorio di JET LAG ha giovato molto ai concerti della PFM, almeno negli USA. Dal vivo, il sottoscritto riusciva a sgomitare tra alcune battute musicali e infilare lampi imprevisti di vocalità. Avevamo sviluppato un modo di presentare i pezzi dove io recitavo o cantavo un testo in tema mentre la band improvvisava, preparando il brano a venire. Una forma di "Teatro prog", sicuramente originale e che trovava tutti gli elementi del gruppo convinti e in gran forma.

### Come è nata la copertina con l'aeroplanino di carta?

Se il concept era nato da una mia idea, la copertina fu una suggestione del resto del gruppo. Nella casa affittata a Bel Air invitammo a cena **Tony Lane**, giovane art director, già famoso per la copertina di BRIDGE OVER TROUBLED WATER di Simon & Garfunkel. Il concetto dell'aeroplanino di carta gli piacque molto, infatti lui e lo studio grafico della Elektra-Asylum si impegnarono assai realizzando una cover preziosa e articolata. Per l'edizione italiana fu incaricato **Gianni Sassi** di realizzarne un'altra ma, forse per i tempi stretti, dato che l'album in Italia usciva prima che a livello internazionale, e alcuni malintesi la copertina nostrana è meno ricca e con un diverso aeroplanino di carta… sempre bello.

Sopra: busta interna e label dell'edizione statunitense.

A destra: retro-copertina edizione internazionale e fronte di quella italiana.

### Che ruolo effettivo ha avuto Franco Mamone in questo album?

**Franco Mamone**, come dalle note di copertina, in veste di "produttore esecutivo" ha di fatto gestito il budget per la realizzazione dell'album.

### Come sono andate le registrazioni e il missaggio?

Non avevo partecipato alla scrittura di CHOCOLATE KINGS, con l'eccezione del testo per *Out of the Roundabout*, però fui spesso presente in studio, mentre in JET LAG partecipai poco alle incisioni… un po' per le difficoltà in registrazione, sempre imprevedibili con le parti strumentali a fare da padrone, e un po' perché impegnato con **Marva Jan Marrow** ai testi, ovvero al loro adattamento alla mia vocalità.

### Ricordi in studio di registrazione?

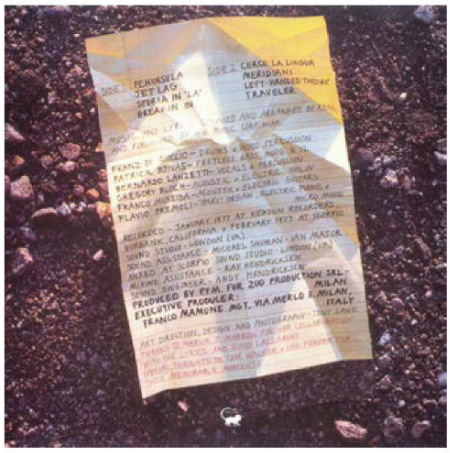
Un ricordo, però poco artistico, fu quello di aver appreso che il fonico (Michael Shuman) fu licenziato dallo studio di Burbank dopo il lavoro con la PFM "per aver familiarizzato troppo con la band!?"

### Registrazioni USA e UK?

La maggior parte delle registrazioni fu realizzata in California a gennaio, mentre qualche registrazione e quasi tutti i mix a Londra a febbraio.

### Perché le registrazioni a Londra, non potevate fare tutto a Los Angeles?

Solo qualche anno fa Mussida, incaricato di produrre le registrazioni a Los Angeles, mi racconta che lo studio Kendun Recorders (fondato nel 1971 dall'ingegnere del suono Kent Duncan), pur con soluzioni tecniche d'avanguardia (uno dei prototipi studiati dalla West Lake per la nascente disco music) non era adatto al modo di lavorare di una band rock, per questo motivo non riusciamo a terminare JET LAG nei tempi previsti. Con lo studio americano non più disponibile e il disco non completato il nostro budget era agli sgoccio-



li. Per questo motivo voliamo fino a Londra, prendendo i biglietti scontati da studenti. Atterriamo in fortissimo ritardo all'aeroporto di Luton, così alle due di notte siamo ancora sull'autobus per Londra. A quel punto Mussida dice: "Scusate… visto che ora è già domani possiamo andare direttamente allo studio di registrazione, che è prenotato 24 ore su 24! Evitando di dormire in albergo avremo più tempo a disposizione per terminare il lavoro". Prendiamo un taxi appena arrivati in città e, come fosse la cosa più naturale del mondo, ci presentiamo alle tre di mattina allo Scorpio Studio. Mussida suona il campanello e una persona, assai sorpresa, ci fa entrare. Franco incalza: "Possiamo iniziare a registrare?". L'altro risponde: "Sorry, non c'è ancora l'assistente di studio". Mussida prosegue come se fosse tutto normale: "Avete un microfono da montare al volo?". Alla risposta affermativa prosegue perentorio: "Bernardo, vai di là a cantare! Meno male che in Italia avevamo provato parecchio i nuovi brani".

**«Sono molto legato a JET LAG, quindi sicuramente "di parte". Lo ritengo un'opera artistica di grande valore in tutto ciò che propone: titolo, concept, copertina, composizioni e virtuosismo dei musicisti»**

### Come lavorava Andy Hendriksen (Kinks, BB King, Roxy Music, ELP, Vangelis, Banco)?

Hendriksen, ex "enfant prodige" degli studi londinesi, amava lavorare a volumi di suono di certo non contenuti. Sosteneva fosse necessario per eliminare i riverberi non desiderati…

Bernardo Lanzetti sul palco con la PFM metteva sempre in evidenza il suo carisma e l'indubbia capacità vocale.

### Sei contento del risultato finale? Come leggi l'album oggi?

Sono molto legato a JET LAG, quindi sicuramente "di parte". Lo ritengo un'opera artistica di grande valore in tutto ciò che propone… dal titolo al concept, dalla copertina (per me la migliore è quella americana), dall'impegno degli strumentisti al virtuosismo degli stessi. Può essere che la contemporanea creazione della Zoo Records e delle Edizioni Madimud, che dovevano supportare il tutto, abbia sbilanciato le energie in campo ma, non avendo avuto ruoli nelle operazioni, non posso commentare. A distanza di anni, oltre ad alcuni appunti sul mix, il volume non sempre indovinato delle parti vocali, certa enfasi, non necessaria, per il basso fretless, a mio modo di vedere l'ingresso inaspettato di Bloch e del suo violino ha rafforzato la parte strumentale ma ha di fatto "limato" l'attenzione in più che i compositori avrebbero potuto prestare alle parti vocali. Non sarebbe stato un delitto cantare in più episodi.

### Cosa succede tra JET LAG e il successivo PASSPARTÙ?

Greg Bloch torna a Los Angeles, di nuovo sbilanciando la formazione. La maggioranza vota per concentrarsi solo sul mercato italiano. **Gianfranco Manfredi** viene chiamato a lavorare ai testi. Il sottoscritto, per un colpo di fortuna, riesce però a infilare un suo testo, *Fantalità*…

# Inside >>> King Crimson

# THRAK

## (1995)

Trent'anni fa il Re Cremisi pubblicava il suo undicesimo lavoro in studio. THRAK è l'unico album dei **King Crimson** inciso dalla sorprendente formazione a sei elementi costituita da Robert Fripp, Adrian Belew, Bill Bruford, Tony Levin, Trey Gunn e Pat Mastelotto, passata alla storia come ''doppio trio''.

Testo: **Paolo Carnelli**

Roma, 25 giugno 1996. Al Centralino del Foro Italico, la mia prima volta live con i King Crimson, rigorosamente sotto palco, attaccato alle transenne. Gli anni Novanta sono stati buoni per i fan del vecchio progressive rock, perlomeno sulla carta. Tra band che non si sono mai fermate e clamorosi ritorni, come quelli di ELP e King Crimson, c'era l'imbarazzo della scelta e i sogni diventavano realtà: così immagini tremolanti di Vhs e audiocassette bootleg piene di fruscio lasciavano il posto ai protagonisti in carne e ossa, che si materializzavano davanti ai nostri occhi. Magari con qualche sorpresa…

**«THRAK contiene un'ora di canzoni che parlano di amore, morte, redenzione e uomini maturi che hanno delle erezioni»**
Robert Fripp

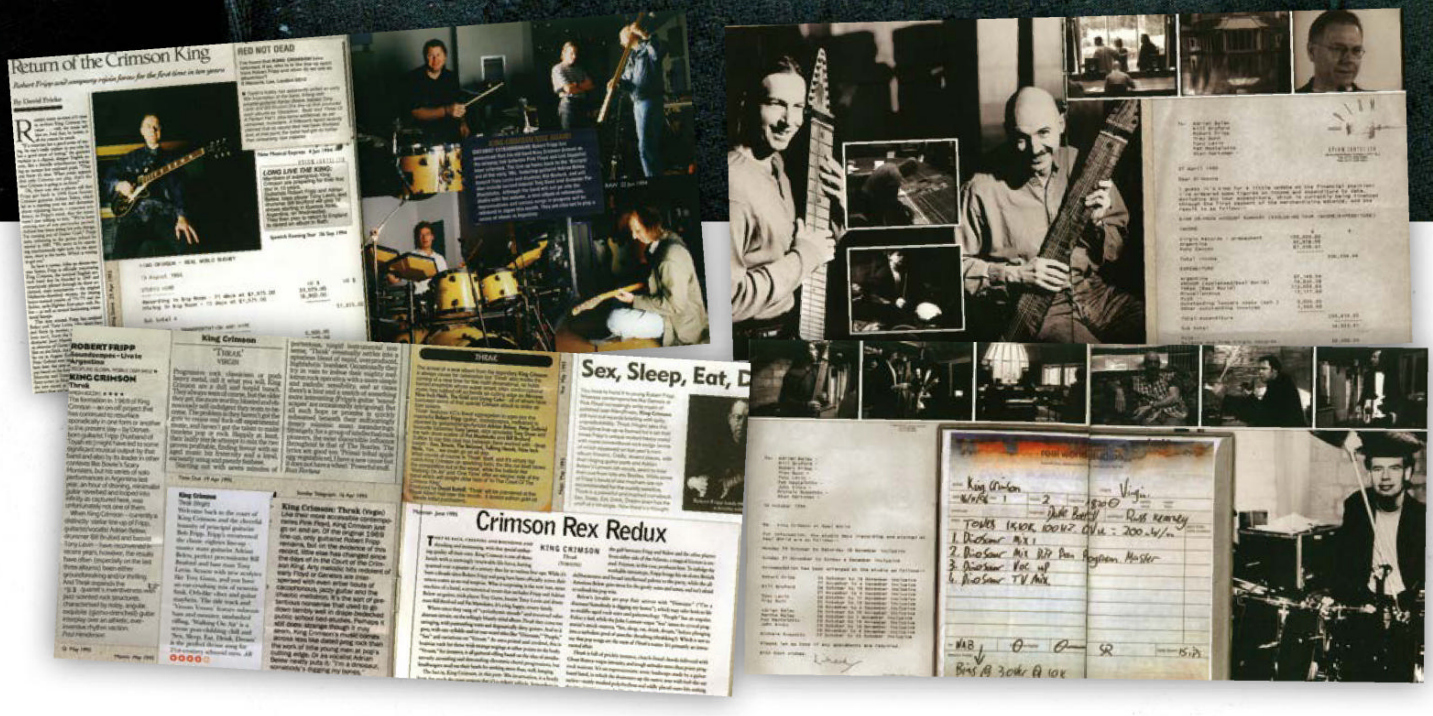
### Breakfast in Canada

Montreal, 12 luglio 1984. L'ultimo atto del tour di THREE OF A PERFECT PAIR si è consumato la sera prima allo Spectrum. Due concerti, pomeridiano e serale, da cui verrà tratto il doppio live ABSENT LOVERS, pubblicato nel 1998. I musicisti sono riuniti in hotel per la colazione, quando Robert Fripp comunica la sua decisione di interrompere (nuovamente) l'attività del gruppo. Nessuno di loro è particolarmente sorpreso, anche se la delusione è palpabile. Il rompete le righe genera inevitabilmente fiumi di note. Dopo aver pubblicato il secondo album – FLAGS (1985) – insieme al tastierista Patrick Moraz, **Bill Bruford** dà vita agli Earthworks (1987) e prende parte alla rimpatriata con gli ex compagni degli Yes nell'ambito del progetto Anderson Bruford Wakeman Howe (1988/89), poi destinato a confluire in un nuovo album degli Yes, UNION (1991) e relativo tour mondiale (1992). **Adrian Belew** fonda The Bears, con cui realizza due dischi in studio nel 1987 e 1988, oltre a pubblicare ben quattro album solisti tra il 1986 e il 1992, e andare in tour con David Bowie (1990). **Tony Levin**, oltre a riprendere la sua collaborazione con Peter Gabriel, funge da "quinto uomo" con ABWH e presta il suo basso tra gli altri a Pink Floyd, James Taylor, Bryan Ferry, Tom Waits e Alice. Lo stesso Fripp non resta con le mani in mano. Particolarmente rilevante, anche ai fini della nuova incarnazione dei King Crimson, risulterà infatti l'incontro con l'ex Japan

A lato: ABSENT LOVERS (1998) documenta l'ultima data del tour di THREE OF A PERFECT PAIR; sotto, GONE TO EARTH di David Sylvian (1986) con Fripp in grande evidenza.

**David Sylvian**: il chitarrista è presente in un brano del secondo album di Sylvian, ALCHEMY: AN INDEX OF POSSIBILITIES (1985), per poi contribuire in modo molto più corposo al successivo GONE TO EARTH (1986).

King Crimson THRAK



## Il primo giorno (non si scorda mai)

Proprio a questo periodo, come ricorda lo stesso Fripp, risalgono le prime avvisaglie di un possibile ritorno del Re Cremisi: "Mi venne proposto di comporre la colonna sonora per un film basato sul romanzo cyberpunk *Neuromancer* di **William Gibson**. Purtroppo il film non venne mai realizzato, ma gli spunti che avevo buttato giù avevano qualcosa di marcatamente *crimsoniano*: era chiaro che i King Crimson stavano cercando il modo di riemergere. Decisi quindi di fissare una data: nella seconda metà degli anni Novanta la band sarebbe stata di nuovo attiva, anche se non avevo la minima idea di quali sarebbero stati i musicisti che ne avrebbero fatto parte". È fondamentale sottolineare come alla fine del 1991, Fripp proponga a David Sylvian di entrare a far parte della nuova line-up dei King Crimson, ricevendo però un cortese rifiuto: "Anche se fui onorato dalla richiesta, non mi sentivo pronto per accollarmi il peso di una band storicamente così importante. Però dato che mi era stato proposto di andare in tour in Giappone nel 1992, pensai di accettare l'offerta e sfruttare i concerti per comporre del materiale per un nuovo album". Il tour vede Fripp e Sylvian esibirsi in trio – successivamente anche in Italia – accompagnati dal giovane **Trey Gunn** al Chapman Stick. Ultimati i concerti, tra il dicembre del 1992 e il marzo del 1993 a New York e New Orleans viene registrato THE FIRST DAY, con la collaborazione di **Jerry Marotta** (storico batterista di Peter Gabriel) e l'assistenza tecnica di David Bottrill. Il disco viene pubblicato nel luglio del 1993 e lo segue un tour promozionale in cui **Pat Mastelotto** (Mr Mister, XTC) prende il posto di Marotta dietro i tamburi.

## L'intuizione di Robert

Nonostante la proficua e impegnativa collaborazione con Sylvian, Fripp continua a pensare a come rimodellare i King Crimson restando fedele all'obiettivo temporale che si era prefissato. Racconta di aver finalmente avuto un'intuizione un pomeriggio d'autunno del 1992, mentre era alla guida lungo la Chalke Valley in direzione di Salisbury: una chiesa da un lato della strada, una scuola dall'altro. Due edifici importanti posizionati in maniera quasi speculare tra loro… è possibile replicare questa immagine all'interno di una band? Il chitarrista aveva appena suonato in trio con Gunn e Sylvian, e i King Crimson di LARKS' TONGUES IN ASPIC erano un quintetto con due batteristi – Jamie Muir e Bill Bruford. La specularità poteva essere realizzata solo inserendo un sesto elemento e sposando l'idea di un "doppio trio" costituito da due batteristi, due chitarristi e due bassisti. "Onestamente il doppio trio non era quello che avevo in mente per la nuova line-up dei King Crimson, né quello che mi aspettavo o che desideravo. L'idea mi terrorizzava, ma mi sono fidato dell'intuito e mi sono messo in moto per realizzarla". In maniera molto pragmatica, Fripp si rese conto che il modo più "semplice" per concretizzare l'idea era recuperare in blocco il quartetto che aveva dato vita alla trilogia KC degli anni Ottanta – quello che lo vedeva accompagnato da Bruford, Belew e Levin, aggiungendo due nuovi elementi: un bassista e un batterista. Nel giugno del 1993, un mese prima della pubblicazione di THE FIRST DAY, Trey Gunn e Jerry Marotta sembrano in procinto di entrare a far parte dei nuovi King Crimson. Il nome di Marotta però non è quello giusto, come ricorda lo stesso batterista: "Presi parte alle sessioni di registrazione di THE FIRST DAY ma non al successivo tour, per il quale venne scelto Pat Mastelotto. Probabilmente

A destra: Robert Fripp durante il tour statunitense del 1996 (17 agosto, Hartford, Connecticut). In basso: THE FIRST DAY (1993).

**«THRAK è un disco che ha un piede nel passato e uno nel futuro: la musica è tipicamente *crimsoniana*, ma al tempo stesso al suo interno ci sono elementi nuovi e innovativi»**
Adrian Belew

durante il tour Robert si rese conto che lui era più adatto di me. Del resto non ero un fan del gruppo, non avevo mai ascoltato un disco dei King Crimson in vita mia e non ho mai spinto in maniera particolare per ottenere il posto. So solo che a un certo punto Robert mi ha telefonato e mi ha detto che ero un batterista eccezionale ma non ero quello giusto per i King Crimson. Tutto qui".

## Il ritorno in studio e dal vivo

Una volta definita la line-up, il percorso dei nuovi KC può prendere vita. Nel gennaio del 1994 si tiene il primo incontro a casa di Bill Bruford; Belew non è presente, ma si è confrontato con Fripp in precedenza e fornisce al gruppo materiale su cui lavorare. Poi dal 18 aprile il sestetto si ritrova al completo agli Applehead Studios di Woodstock per tre settimane di intense prove da cui, all'inizio di maggio, scaturisce un Ep intitolato VROOOM. Il mini album, contenente sei nuovi brani, verrà pubblicato il 31 ottobre del 1994 dalla nuova casa discografica di Fripp, la Discipline Global Mobile. Lo stesso chitarrista lo definisce una sorta di "biglietto da visita", in attesa dell'album vero e proprio che arriverà solo la primavera successiva. Ulteriori prove seguono a Woodstock tra il 26 luglio e il 6 agosto, poi a settembre il sestetto vola in Argentina. Ancora una settimana di prove e il debutto live datato 28 settembre al Prix D'Ami di Buenos Aires, praticamente un'anteprima davanti a un pubblico di invitati e alla stampa sudamericana. In scaletta trovano spazio già sette nuovi brani, insieme a pezzi tratti dalla produzione precedente come *Frame By Frame, Indiscipline, Heartbeat, Discipline, Elephant Talk, Red, The Talking Drum, Larks' Tongues in Aspic part 2* e due improvvisazioni. Dai successivi concerti in Argentina è tratto il live B'BOOM: Official Bootleg – Live in Argentina (1995). Dopo dieci anni e tre mesi da quella ultima sera a Montreal, il Re è finalmente tornato.

## Il suono di 117 chitarre

THRAK viene registrato e mixato ai Real World Studios di Bath in sei settimane, dal 24 settembre al 19 novembre e dal 28 novembre al 4 dicembre del 1994. Il 3 aprile del 1995 è la data della release ufficiale su etichetta DGM con distribuzione Virgin in Europa e Nord America. Scorrendo la tracklist salta agli occhi come quattro dei sette titoli presenti in VROOOM abbiano trovato posto anche nel nuovo album, ma non si tratta semplicemente delle stesse versioni dell'Ep con qualche aggiunta, in quanto tutti i pezzi sono stati interamente risuonati. Obbligatorio, a detta di Fripp, l'ascolto in cuffia: la nuova versione di *VROOOM* ad esempio adotta una scelta sonora radicale: sul canale sinistro è infatti posizionato il trio formato da Bill Bruford, Trey Gunn e Fripp stesso, mentre sulla cassa di destra si possono ascoltare Pat Mastelotto, Tony Levin e Adrian Belew. *Coda: Marine 475* non è altro che la coda di *VROOOM*, una poderosa scalata di accordi nel più puro stile *Larks' Tongues in Aspic*. Robert Fripp ha resuscitato il Mellotron, ma lo adopera

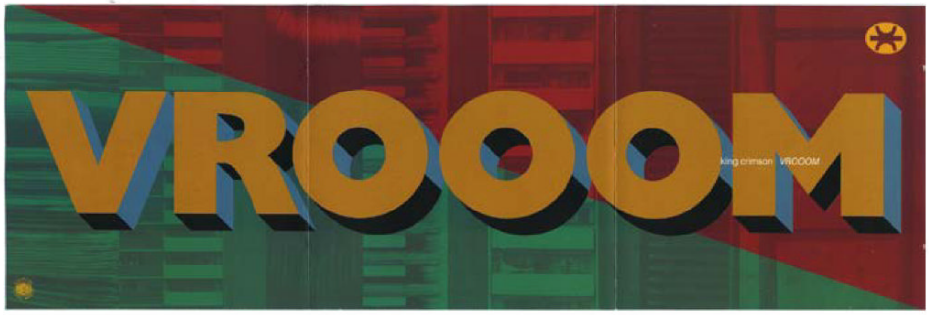
### King Crimson
### VROOOM

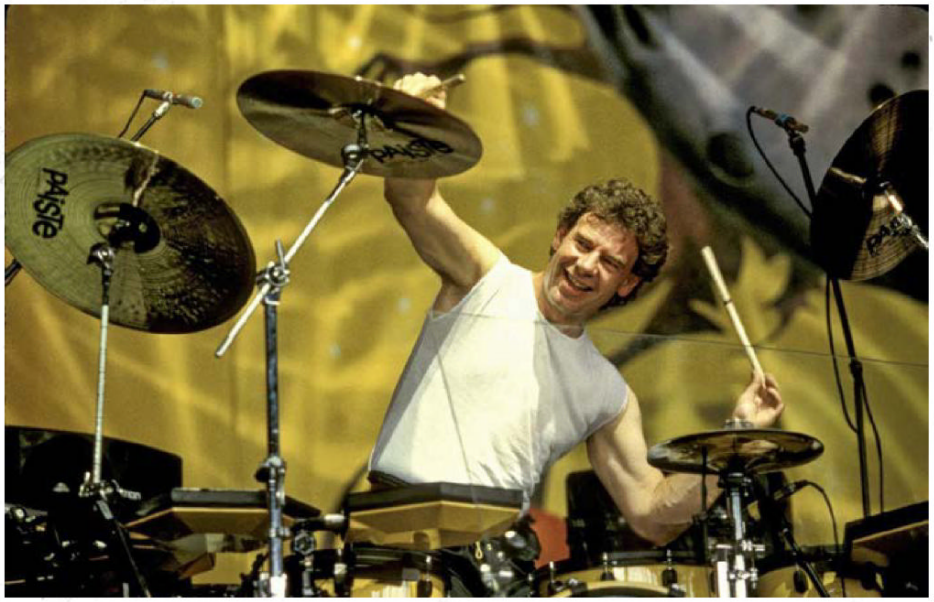
Discipline Global Mobile (1994) – 30'40"

VROOOM
Sex Sleep Eat Drink Dream
Cage
THRAK
When I Say Stop Continue
One Time

Robert Fripp: Guitar
Adrian Belew: Guitar, voice, words
Trey Gunn: Stick
Tony Levin: Basses and Stick
Pat Mastelotto: Acoustic and Electronic Percussion
Bill Bruford: Acoustic and Electronic Percussion

In alto: il Box Set dedicato a THRAK pubblicato nel 2015. In basso: B'BOOM live in Argentina (1995).





in modo molto differente, e originale, rispetto agli anni Settanta, donando nuove possibilità espressive a uno strumento ormai da collezione. Non è il Mellotron, bensì il Guitar Synth di Adrian, come poi accadrà anche dal vivo, a introdurre *Dinosaur*, la potente song urlata da Adrian Belew tra assoli di chitarra lancinanti e una ritmica vulcanica. Un brano trascinante e drammatico, che lascia il posto alla bellissima *Walking On Air*, una canzone dolce, fortemente reminiscente dei Beatles, come nel migliore stile del Belew solista. Quindi è la volta di *B.Boom*, incredibile duetto di soli tamburi tra Bruford e Mastelotto. *THRAK*, la title-track, è riproposta con ancor maggior vigore e profondità rispetto alla versione precedente. La particolare scansione dei tempi dispari crea un effetto suggestivo: è un magma di suoni che sgorga dal profondo ed erompe violentemente in superficie per portare nuova linfa vitale. Una catarsi apocalittica, piena di pathos, caratterizzata da clangori e rumori stridenti resi ancor più presenti dal mix dell'album che, rispetto a VROOOM, è molto più chiaro e definito. *Inner Garden I* potrebbe essere una più ottimistica *Epitaph* della fine degli anni Novanta, una piccola epigrafe in musica, ricca di feeling, cantata da Belew con una poeticità unica. È la volta di *People*, funk rock stravolto, nervoso e vigoroso, dove la band si lascia andare a un sound a cavallo tra il Peter Gabriel di SO e i Talking Heads di SPEAKING IN TONGUES. La breve *Radio I* introduce la nuova versione della già splendida *One Time*, quindi *Radio II* (brevissimo intermezzo celestiale), nuovamente le note drammatiche di *Inner Garden II* e quindi il blues stravolto e lunare di *Sex Sleep Eat Drink Dream*, resa ancor più convincente della prima versione grazie alle epiche incursioni di Mellotron che riportano davvero ai tempi di IN THE WAKE OF POSEIDON. Il Cd si chiude con una sorpresa: nella parte centrale di VROOOM VROOOM, ennesima declinazione del brano di apertura, è presente una sezione strumentale originariamente composta nel 1974 per RED ma che poi non venne utilizzata.

## King Crimson
## THRAK

Virgin (1995) – 56'39"

VROOOM
Coda: Marine 475
Dinousaur
Walking on Air
B.Boom
THRAK
Inner Garden
People
Radio I
One Time
Radio II
Inner Garden 2
Sex Sleep Eat Drink Dream
VROOOM VROOOM
VROOOM VROOOM
Coda

Robert Fripp: Guitar, soundscapes, Mellotron ● Adrian Belew: Guitar, voice, words ● Trey Gunn: Stick, backing vocals ● Tony Levin: Upright & electric basses, backing vocals ● Pat Mastelotto: Acoustic & electronic percussion ● Bill Bruford: Acoustic & electronic percussion

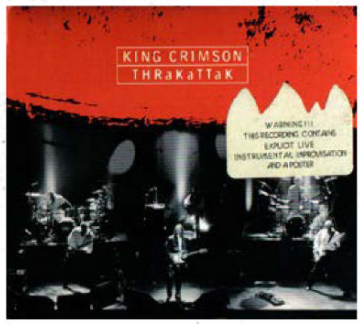
In alto: Bill Bruford (17 agosto 1996, USA).

### Dolci ricordi

A posteriori, tutti i componenti della line-up di THRAK hanno avuto modo di esprimere il loro affetto per l'album ma anche qualche dubbio dal punto di vista "tecnico" sulla formazione coinvolta. Secondo Adrian Belew, il concetto di "doppio trio" si è rivelato in definitiva nebuloso e la sua applicazione non si è palesata in maniera evidente all'interno del disco: "Forse uno dei pochi momenti in cui riesce a emergere il potenziale del doppio trio sono le sezioni strumentali di *Sex Eat Sleep Drink Dream*, in cui i due batteristi suonano contemporaneamente seguendo due metriche differenti, come se ci fossero due band che suonano allo stesso momento. La linea di basso di Tony è micidiale e gli assoli di chitarra di Robert lancinanti, praticamente i King Crimson alla massima potenza". Alla domanda su quali siano le sue tracce preferite dell'album, Belew cita *THRAK* e *One Time*, perché "rappresentano bene i due estremi che rendono unici i King Crimson". Anche Mastelotto è un fan di *Sex Eat Sleep Drink Dream*, ma anche di *Dinosaur* e *Walking On Air*: "Quando mi sono sposato, l'ho utilizzata come colonna sonora. Ogni volta che l'ascolto mi viene da piangere per la commozione". Per Bruford, la grande attenzione alla parte ritmica che caratterizzava quella formazione era motivo di interesse e di gioia: "Pat era quello che teneva il tempo in maniera molto solida, il punto di collegamento con la musica della band, mentre io potevo sbizzarrirmi a suonare qualsiasi cosa mi passasse per la testa".

### Live dates & live albums

Dal debutto in Argentina nel 1994 fino alla sua dissoluzione nel 1997, il "doppio trio" terrà ben 149 concerti in sedici nazioni differenti. Oltre al già citato official bootleg – B'BOOM – l'attività live di questa peculiare incarnazione del Re Cremisi è testimoniata ufficialmente anche dal doppio live VROOOM VROOOM (2001), in cui trovano spazio registrazioni tratte dai concerti al teatro Metropolitan di Mexico City (2 e 4 agosto 1996) e al Longacre Theatre di New York (20, 21, 22, 24 e 25 novembre 1996). L'ultima traccia del secondo Cd, *Walking On Air*, è stata registrata il 30 giugno 1995 al Wiltern Theatre di Los Angeles. THRaKaTTaK, pubblicato nel 1996, raccoglie



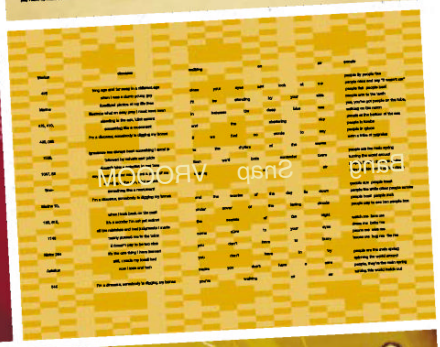

**VROOOM VROOOM e THRaKaTTaK documentano il doppio trio live a 360 gradi.**

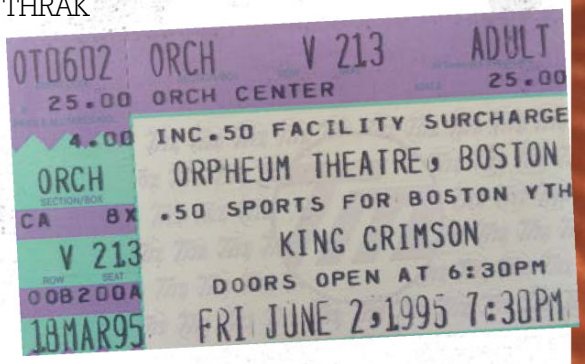
# Il ritorno del Re Cremisi

## Firenze, teatro Tenda – 3 maggio 1995

Un concerto dei King Crimson in Italia è un evento nel senso più pieno del termine. Per varie ragioni, innanzitutto per la curiosa sorte che è toccata al gruppo durante le precedenti esibizioni live nel nostro Paese. Dunque, i tre attuali concerti italiani sono un'occasione da non perdere. Al quartetto degli anni Ottanta, si sono aggiunti ora Trey Gunn alla Warr Guitar e allo stick, giovane rivelazione del Guitar Craft di Fripp e ormai richiestissimo session man sul mercato internazionale, e il potente Pat Mastelotto, ex Mister Mister e XTC, quindi con Fripp-Sylvian: mentre Bruford si diletta con le sue stravaganze ritmiche, Pat ha il compito non facile di mantenere la struttura metronomica del tempo. Firenze, pur mantenendo alto lo standard raggiunto a Milano la sera prima, ha presentato quei momenti magici che mai possono essere ripetuti al di là del presente nel quale sono vissuti. In questo senso i King Crimson sono una vera e propria live band. L'energia che sprigiona dalle loro esibizioni e le atmosfere che magicamente avvolgono la band e il pubblico non sono eventi ripetibili su Cd. Poco dopo il California Guitar Trio, i Crimson esplodono letteralmente sul palco con la trascinante *VROOOM*. Il brano riprende i modi strutturali compositivi inaugurati con *Red* negli anni Settanta: il pubblico è in delirio. Subito salta all'udito la possente struttura ritmica dei nuovi King Crimson: Levin e Gunn dialogano con le note basse come mai due bassisti hanno saputo fare sul palco, e che dire del duo Bruford – Mastelotto? Il doppio trio, come lo definisce Fripp, funziona a meraviglia. È evidente appena la chitarra di Robert introduce le veloci note minimaliste di *Frame By Frame*: i brani vecchi suonano meglio di prima e la voce di Adrian Belew è ai massimi livelli. La canzone è trascinante e riporta ai vecchi fasti del Re Cremisi. Il doppio trio è strutturato sul palco con Fripp e Mastelotto sulla sinistra (Fripp ha cambiato lato dai tempi di IN THE COURT – RED, quando era rigorosamente seduto sulla destra), al centro, dietro, Trey Gunn, punto di raccordo ideale con l'altro trio formato da Bruford e Levin sulla destra. Adrian Belew al centro, in avanti, quasi a chiudere un circolo di energie che si muove idealmente da sinistra verso destra. Sullo sfondo una semplice ma efficace coreografia scandisce i momenti salienti del concerto: è soltanto un enorme lenzuolo bianco che, montato su un'apposita struttura, forma dei grossi cilindri, donando un'impressionante profondità alla scena a mano a mano che le luci si alternano cambiandone il colore. *Dinosaur* viene introdotta dai violini sintetizzati del Roland GR1 di Belew che mimano, a ragion veduta, il vecchio, amato Mellotron, troppo pesante e scomodo da trasportare. Il brano è cremisi al cento per cento (ma è proprio il GR1 a tradire Belew: nella fatidica pausa centrale del brano, proprio nel momento in cui il silenzio avrebbe dovuto scandire la separazione, una nota in più, chissà da quale circuito uscita, provoca l'ilarità di Robert che, incuriosito dal proprio cono d'om-

invece le improvvisazioni originariamente contenute nelle esecuzioni live di *THRAK* in Giappone e Stati Uniti del 1995, fondendole in un unico brano di un'ora. Un'altra ora di improvvisazioni è contenuta in ATTAKcATHRAK, quarto Cd del box set di THRAK (2015).





**Adrian Belew sul palco del Meadows Music Theater durante l'Horde Music Festival 1996 (17 agosto, Hartford, Connecticut).**

bra costante nel quale si colloca perché infastidito dalle luci, lancia un'occhiata interrogativa al compagno). Lo spettacolo procede con le dolcissime note di *One Time*: è il tocco beatlesiano di Adrian a regalare le canzoni più belle dell'ultima stagione del gruppo. Quando poi è la volta di *Red* il pubblico esulta: il brano si rivela in tutta la straordinaria carica propulsiva, per nulla appannata dai ventuno anni appena trascorsi. Mastelotto dapprima esce di soppiatto dal palco e poi vi rientra per unirsi potentemente al drumming di Bruford. La parte centrale del brano viene superbamente riproposta da Levin con una sorta di contrabbasso elettrico, che sprigiona suoni profondi e corposi. Fripp atterrisce il teatro con le sue nuove soundscapes che preludono al divertente duetto percussivo di Bruford e Mastelotto, *B'Boom*, per introdurre le atmosfere oscure e inquietanti di *Thrak*. Il brano, tipicamente sulla scia di *Larks' Tongues in Aspic Part 2* e *3*, gioca sulla scansione del tempo dispari. Per ricreare un po' di fiducia arrivano le note dolcissime di *Matte Kudasai*, seguita dal blues stralunato di *Sex Sleep Eat Drink Dream*, che con la successiva, stupenda, *People* rimanda ai Crimson più americanizzati e funkeggianti, quelli appunto cui Adrian Belew ha portato il proprio geniale e rinfrescante contributo. *Vrooom Vrooom* trascina nella sua rutilante progressività. *Indiscipline* è la gioia totale di Bruford che si muove tra i tamburi con un'eleganza espressiva raramente riscontrata in un batterista. Il brano ha una sua comunicativa particolarissima, molto godibile a livello fisico eppure sempre molto intellettualizzata nella costruzione armonica. Quindi è la volta di *Elephant Talk*, inno dei King Crimson anni Ottanta, così come *Schizoid Man* lo era stato per la formazione dei Settanta. Lo spettacolo giunge al termine: per modo di dire, perché questi Crimson non sono certo avari di 'encores'. I sei musicisti entrano nuovamente sul palco e ora è la volta del raga indiano di *The Talking Drum*, con una nuova intro a base di clangori, soundscapes e percussioni: poi Tony Levin infila due vistose bacchette di legno sull'indice e sul medio e percuote le corde del basso di santa ragione. L'atmosfera ipnotica, peculiare di questo tipo di musica orientale, è la preparazione all'esplosione di *Larks' Tongues In Aspic Part II*, "un quartetto d'archi di Bartók suonato da Jimi Hendrix" come direbbe lo stesso Fripp. La tensione che il brano suscita, a forte sfondo sessuale per il crescendo intenso culminante nella risoluzione armonica finale di grande impatto emozionale (non dimentichiamo che il brano, illegalmente, è stato usato per le scene erotiche di *Emmanuelle*), infiamma la platea. Dietro quelle note aleggia sempre più vivo e vitale lo spirito dell'immortale Re Cremisi. La folla acclama ancora la band, che ha tentato nuovamente di lasciare lo stage. Il gruppo ritorna, e sono le note alla John Lennon di *Walking On Air* (che qualche recensore impietoso ha voluto in modo inappropriato definire 'leziosa e melensa', quasi la brutta copia di un gioiello inarrivabile come *I Talk To The Wind*), altro contributo della vena creativa di Adrian Belew. Il concerto è terminato: Fripp ride spalancando le mascelle (cosa rarissima, invero) e va ad abbracciare un commosso Belew, vistosamente felice che i Crimson siano di nuovo insieme a calcare le scene. Fripp porta la mano sopra gli occhi per scorgere qualcuno tra la folla e accenna qualche vago saluto con un lieve cenno del capo. La band esce. Le luci si riaccendono. Ma quelle due ore di musica non hanno lasciato tutto come prima.

*(Recensione di Alessandro Staiti pubblicata su «Wonderous Stories» #3 – luglio 1995)*

## Italian Tour
## THRAK

02.05.1995 – Milano, teatro Smeraldo
03.05.1995 – Firenze, teatro Tenda
04.05.1995 – Mestre, teatro Toniolo
21.06.1996 – Milano, Fiera
22.06.1996 – Lignano, Arena
24.06.1996 – Napoli, Palapartenope
25.06.1996 – Roma, Centralino Foro Italico
26.06.1996 – Pisa, piazza dei Cavalieri

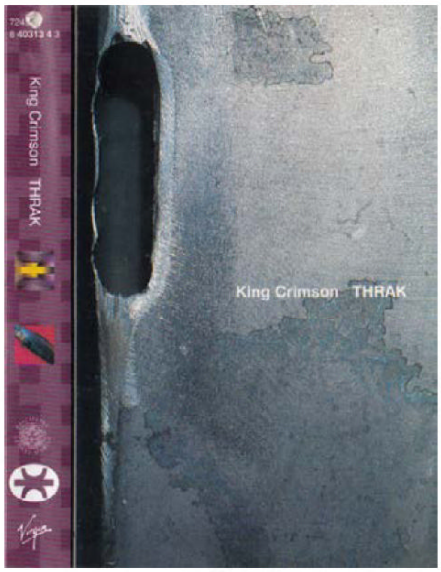
# ANOMALIE CRIMSONIANE

A cura di: **Andrea Pavoni**

THRAK è un episodio "anomalo" nella vita dei King Crimson, anche se probabilmente non lo percepì così chi li seguiva al momento in cui venne pubblicato. Stiamo parlando di una line-up che, nei fatti, ha pubblicato solo questo album. Poi sì, alcuni live, un disco di improvvisazioni legate proprio al brano *THRAK* (THRAKATTACK nel 1996), il precedente interessantissimo Ep VROOOM nel 1994… ma se parliamo di album contenenti i brani originali di questa particolare fase dei King Crimson, il disco è solo uno: THRAK, del 1995, di cui ricorre quest'anno il trentennale. La precedente avventura del Re Cremisi era finita nel 1984, quindi undici anni prima, con THREE OF A PERFECT PAIR, terzo (bellissimo) album della trilogia degli anni Ottanta, assolutamente calato nella sua epoca eppure allo stesso tempo pieno di elementi diversi, sperimentali (si veda a riguardo anche l'articolo pubblicato su «Prog Italia» numero 53). Ma cosa è avvenuto in quegli undici anni che ci conducono a THRAK? Fondamentalmente arrivavano musicalmente gli anni Novanta, che avevano come primo obiettivo di "rinnegare gli Ottanta": rifiuto quasi assoluto dell'elettronica, ritorno a una musica più "genuina", più "suonata", con minore utilizzo di sequenze e (almeno nelle intenzioni) maggiore autenticità. Torna anche la voglia di sentire suonare "i musicisti", non i programmatori; quindi la spontaneità torna alla ribalta, quasi una forma di protesta contro i numerosi contesti elettronici e freddi che avevano caratterizzato il decennio precedente. Il grunge arriva al successo commerciale, caratterizzando moltissimo quegli anni. È un movimento alla fine originale, ma si rifà a una serie di influenze che accosta in modo spesso discontinuo o "illogico", ma efficace: quindi troviamo il punk associato al funk, l'hard rock alla psichedelia, ma anche il prog alla new wave… insomma va bene quasi tutto, a patto che sia sincero, spontaneo, che non sia costruito.

**«THRAK possiede il suono di 117 chitarre che suonano quasi simultaneamente lo stesso accordo»**
Robert Fripp

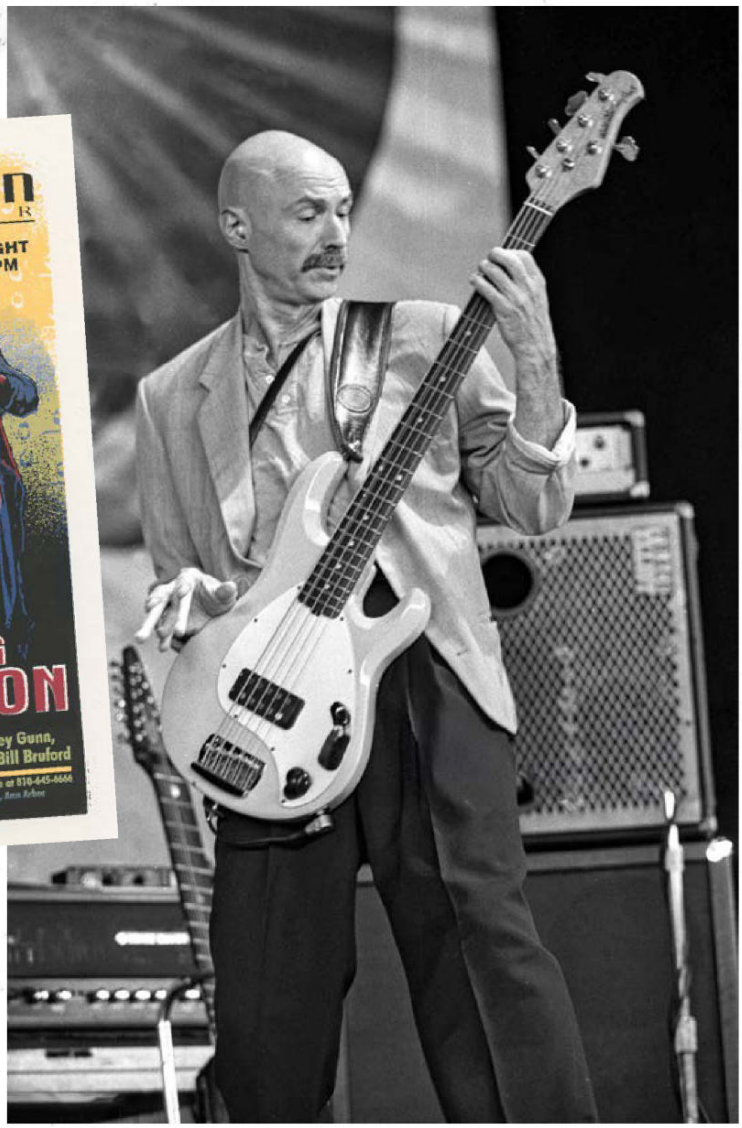
**THRAK venne originariamente pubblicato in Cd e cassetta. Solo nel 2019 è stata realizzata la versione in doppio vinile contenente anche alcune tracce dell'Ep VROOOM.**



## Una nuova line-up

Il Re Cremisi non sta certo a guardare, percepisce il cambiamento e inizia il suo nuovo viaggio, probabilmente intorno al 1991, quindi in realtà non a tanti anni di distanza dall'ultima incarnazione. Cosa cerca? Di reinserirsi nuovamente nel mutato (o "mutando") panorama musicale: in fondo forse è proprio qui, nella dimensione della musica suonata, originale, anche improvvisata, che il Re aveva già detto molto negli anni Settanta, e probabilmente anche negli anni Novanta poteva avere cose da dire. Il percorso che porta alla definizione della nuova line-up non è affatto lineare. Rispetto alla formazione degli anni Ottanta Tony Levin non è sostituibile, quindi ci sarà certamente. Gli altri… chissà, forse no, potrebbero non essere adatti. Il contrasto tra Fripp e Belew (già abbastanza esplicitato in THREE OF A PERFECT PAIR) è tale da spingere Fripp a evitarne la convocazione, almeno in una prima fase. Il "prescelto" è invece (contro ogni aspettativa) David Sylvian, che però declina, ma con il quale il chitarrista realizza un album davvero bello, THE FIRST DAY, nel 1993. In quell'album (che può considerarsi a buon diritto il prodromo di THRAK) non c'è al basso Tony Levin, ma un giovanissimo Trey Gunn che utilizza la stessa tecnica di Levin, mentre alla batteria c'è Jerry Marotta, che invece era

stato partner di Levin nella band di Peter Gabriel. Il disco riesce benissimo, ma il gruppo no: Marotta abbandona quasi subito, Sylvian non se la sente di continuare, tantomeno come King Crimson. Marotta è rimpiazzato nei concerti live da Pat Mastelotto, e qualcosa succede: i King Crimson sono nell'aria. Tony Levin dovrà esserci, ma ci sarà anche Trey Gunn, Pat Mastelotto sarà il batterista ma anche Bill Bruford vuole partecipare. David Sylvian non ci sarà, allora la band avrà un taglio molto meno new wave ma più cantautorale, pur non rinunciando alla voglia di sperimentazione. Adrian Belew può essere nuovamente l'uomo giusto, ed ecco quindi l'idea del "doppio trio": due chitarristi, due batteristi, due bassisti.



Tony Levin durante l'Horde Music Festival 1996, dove i King Crimson si esibirono con Lenny Kravitz e Blues Traveler.

## Approfondimenti percussivi

La radice dell'idea nei fatti è negli anni Settanta: l'associazione Bruford-Muir è la vera origine del rapporto Bruford-Mastelotto, però ora a ruoli invertiti; il batterista "base" è Mastelotto, mentre a Bruford sono spesso lasciati gli abbellimenti, molti interventi percussivi, molte idee "originali" di arricchimento ritmico. Tra Gunn e Levin la relazione è un po' più complessa: Gunn è il vero jolly della formazione, suonando la Warr Guitar (che è uno strumento "touch", come lo Stick, ma più vicino alla chitarra, anche nella tecnica che si può utilizzare nel suonarlo), Gunn può essere sia un bassista che un terzo chitarrista, quindi nella sostanza il panorama sonoro che questo gruppo propone è davvero ampio, se aggiungiamo che Belew può usare la chitarra anche come guitar synth, e quindi in pratica può emulare archi e altri suoni più tipicamente tastieristici.

## 1. VROOOM (struttura) (+ Coda Marine 475) – 4'38" + 2'42"

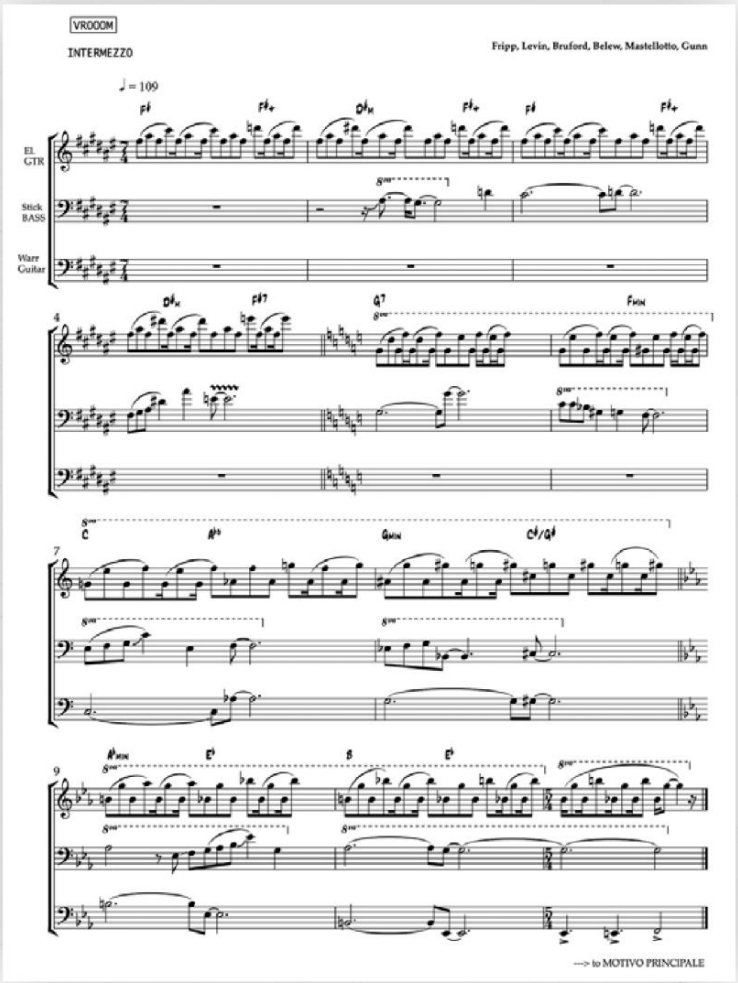
| | Battute | Minuto | Note |
|---|---|---|---|
| INTRODUZIONE con archi synth | 4/4*5 | 0'00"-0'30" | Una introduzione di 30 secondi nell'era attuale avrebbe determinato lo "skip avanti" del brano dopo 10. |
| INTRODUZIONE | 6/8*4 + 5/8 | 0'30"-0'38" | Risulta spontaneo intendere in 3/4 questa introduzione, ma in effetti a ben sentire è 6/8. |
| MOTIVO PRINCIPALE – linea di basso | 4/4*4 | 0'38"-0'47" | |
| MOTIVO PRINCIPALE – esposizione | (4/4*12)+2/4+(4/4*2) | 0'47"-1'19" | |
| MOTIVO PRINCIPALE – esposizione (reprise) | (4/4*6)+2/4+(4/4*5) | 1'19"-1'44" | |
| INTERMEZZO | 7/4*10+5/4 | 1'44"-2'25" | In FA# |
| REPRISE MOTIVO PRINCIPALE (basso) | 4/4*4 | 2'26"-2'35" | |
| REPRISE MOTIVO PRINCIPALE – esposizione | 4/4*6+2/4+4/4*5 | 2'35"-3'12" | |
| INTERMEZZO REPRISE | 7/4*15 | 3'12"-4'10" | In DO# |
| INTRODUZIONE REPRISE (finale) | 3/8+(6/8*3+4/4)+(6/8*3+4/4)+(6/8*3+4/4) | 4'11"-4'39" | Alla fine abbiamo la classica "corona" che introduce la "coda". |
| CODA Marine 475 | (4/4*2)*24 + accordo finale | 0'00"-2'45" | Una lunga serie di accordi discendenti per circa 2'20". |

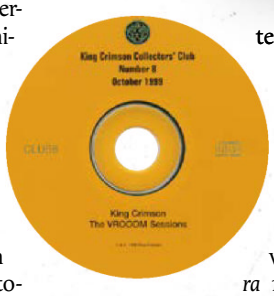
Una volta definito il "chi", il "cosa" appare gradualmente. *VROOOM* è certamente uno dei primi pezzi proposti da Fripp alla band, un seguito ideale di *Red* che setta subito lo standard verso un approccio chiaramente rock, ma altre cose vengono successivamente fuori: gli spunti da songwriter di Belew in *Walking On Air* o *One Time*, gli approfondimenti percussivi di *B'Boom*, che sono importanti nella vita della band perché alla fine hanno dignità compositiva autonoma. E questa "autonomia delle percussioni" in realtà è arrivata fino all'attuale incarnazione dei Crimson, in cui compaiono brani esclusivamente percussivi che i tre batteristi/percussionisti di oggi possono padroneggiare, con grande soddisfazione dell'audience.

Da THRAK analizziamo tre brani: il brano di apertura, *VROOOM*, che di fatto è un po' il simbolo dell'intero disco, la title-track e l'unico brano che avrebbe potuto svolgere il ruolo di singolo (cosa che avvenne), ovvero *Dinosaur*.

Entrambi i brani, *VROOOM* e *VROOOM VROOOM* hanno una dipendenza diretta da *Red*, del 1974. È una dipendenza molto anomala, si percepisce che quella è la fonte di ispirazione, l'idea della struttura è molto simile, eppure sono brani assolutamente autonomi, che hanno una loro personalità distinta. Li reputo più simili a "studi", "esercizi" su un brano di riferimento. La "coda", in entrambi i casi, è invece qualcosa di tipicamente crimsoniano, che però *Red* non aveva, quindi forse, se vogliamo, è l'elemento di "novità". *VROOOM*, dei due brani, è quello più autonomo, e in particolare l'aspetto emozionale è totalmente diverso da *Red*, che era un brano sul timore, sull'incertezza, e che ruotava su se stesso. Red esprimeva davvero quelle emozioni che probabilmente provava Fripp capendo di non essere in grado, in quella fase della band, di portare avanti il progetto. *VROOOM* è totalmente diverso in questo, tant'è che tra i fan dei King Crimson il tema principale viene chiamato "spy theme", e non a torto. Pur essendo il suono potente ed aggressivo (non dimentichiamo che ci sono due batteristi – e anche due bassisti! – quindi la ritmica è potentissima), l'impressione che se ne ha è che sia un brano giocoso, positivo, divertente, ed effettivamente l'atmosfera richiama fortemente quella dei vecchi film di 007 o della serie di Batman degli anni Sessanta, con le chitarre ad esempio che ricordano le parti dei fiati. La struttura, appunto, prendendo spunto da *Red*, è abbastanza semplice. Tre elementi: Introduzione, Motivo Principale e Intermezzo (*figura 1*). Questi tre elementi vengono "posizionati" nel brano in vario modo, e con quantità di ripetizioni differenti, ma il brano ruota comunque sempre attorno a loro. Un aspetto però è estremamente significativo: il brano invece non ruota su se stesso. Dirige chiaramente in un punto, e la ripetizione dell'Intermezzo, con la tonalità che passa e ritorna da DO# a MI passando per RE, MI bemolle, FA, LA bemolle… ci dà proprio la dimensione della direzione, del senso di "conclusione" che assumiamo, e che nemmeno la ripetitività della coda riesce a intaccare: *VROOOM* è un brano che ha una direzione, è "illuminato", come se nella band fosse successo qualcosa di bello, che può condurre serenamente in altri lidi. Va anche notata la limitata presenza di accordi minori.

**VROOOM – intermezzo**



**THE VROOOM SESSIONS (1999) recupera materiale inedito risalente alle prove dell'aprile e maggio 1994 agli Applehead Studios, Woodstock, New York.**

La "Coda" è particolarmente interessante: il bpm diventa abbastanza lento (circa 79, anche qui siamo di fronte a una esecuzione senza click), sentiamo una serie di accordi che sembrano continuamente discendere in una spirale che sembra non finire mai (bellissimo artificio da DO a DO praticamente con tutti i semitoni a scendere e tenendo sempre al canto il SOL alto), e il ritmo progressivamente accelera senza che se ne percepisca davvero l'andamento (il bpm finale infatti è 82, con un lentissimo incedere che diventa quasi irritante alla fine). Come se non bastasse, il raggruppare le battute di 4/4 "a gruppi di 2" (sembra che ci sia una modulazione ogni due battute, ma in realtà non c'è) complica il conteggio e la sensazione complessiva è di smarrimento: non capiamo in che punto siamo del gruppo di accordi, non capiamo in che tonalità siamo, non capiamo a che velocità stiamo andando. Davvero molto interessante.

## 2. Dinosaur (struttura) – 6’37”

| | Battute | Minuto | Note |
|---|---|---|---|
| INTRODUZIONE Archi synth | 4/4*8 | 0’00”-0’21” | Guitar synth (Belew). L’introduzione riprende il tema del Chorus. |
| INTRODUZIONE con gruppo | 4/4*8 | 0’22”-0’42” | |
| STROFA 1 | 4/4*7+2/4+4/4*4 | 0’43”-1’12” | |
| CHORUS 1 | 4/4*8 | 1’13”-1’34” | |
| STROFA 2 | 4/4*7+2/4+4/4*4 | 1’34”-2’04” | |
| CHORUS 2 | 4/4*7 | 2’04”-2’22” | Bellissima l’ottava alta di Belew. |
| BRIDGE | 4/4*6+2/4+3/8+ 4/4*7 | 2’23”-2’59” | |
| RACCORDO STRUMENTALE | 4/4*4 | 2’59”-3’09” | |
| CHORUS 3 | 4/4*7 | 3’10”-3’28” | |
| INTERMEZZO STRUMENTALE | 4/4*3 + 2/4 … | 3’28”-4’47” | Interessantissimi e molto “potenti” i 5 secondi di assoluto silenzio prima del solo. |
| GUITAR SOLO | 4/4*6+2/4+3/8+ 4/4*8+2/4 | 4’47”-5’25” | Sugli accordi del Bridge. |
| CHORUS 4 | 4/4*8 | 5’26”-5’47” | Come Chorus 1. |
| RILASCIO CHORUS | 4/4*8 | 5’47”-6’08” | Il brano evolve gradualmente verso il finale con gli archi, per cui c’è ancora un gruppo di battute simili al ritornello, ma con atmosfera diversa. Gli archi intervengono già verso la fine. |
| FINALE (archi synth) | 4/4*7 | 6’08”-6’37” | Come inizio, con finale di chitarra distorta. |

*Dinosaur* è una bellissima divagazione di Belew sul tema del “dinosauro”, una metafora di come i KC probabilmente venivano visti dall’esterno, dei “dinosauri musicali”, che stavano in giro ormai da troppo tempo (comunque Fripp e Levin avevano 49 anni, Belew e Bruford 46, forse oggi li considereremmo ancora “giovani”, chissà…). Il brano comunque è una sorta di continua “presa in giro di se stesso”.

*When I look back on the past*
*Some wonder I’m not yet extinct*
*All the mistakes and bad judgements*
*I made*
*Nearly pushed me to the brink*

*Quando ripenso al passato*
*alcuni si chiedono perché non mi sia ancora estinto*
*Tutti gli errori e gli sbagli che ho fatto mi hanno spinto quasi sull’orlo del baratro*

Dal punto di vista musicale gli elementi di interesse sono parecchi. In primo luogo il Chorus, ripreso fin dall’introduzione e che… – non c’è dubbio – è catchy!!! Ma questa – a ben vedere – non è del tutto una novità per i King Crimson… *Cat Food*, *21st Century Schizoid Man*, *Elephant Talk*, *Heartbeat*… sono tutti brani “orecchiabili”, in fondo, ascoltabili anche se possono avere degli elementi di complessità. *Dinosaur* è esattamente nello stesso solco, quel ritornello… è veramente notevole. E poi… la doppia batteria così arrangiata, con la chitarra sugli ottavi, dà al brano un andamento “saltellante”, proprio come se a camminare fosse un dinosauro, un grosso animale che cammina a fatica! Insomma… è un colpo da maestro.

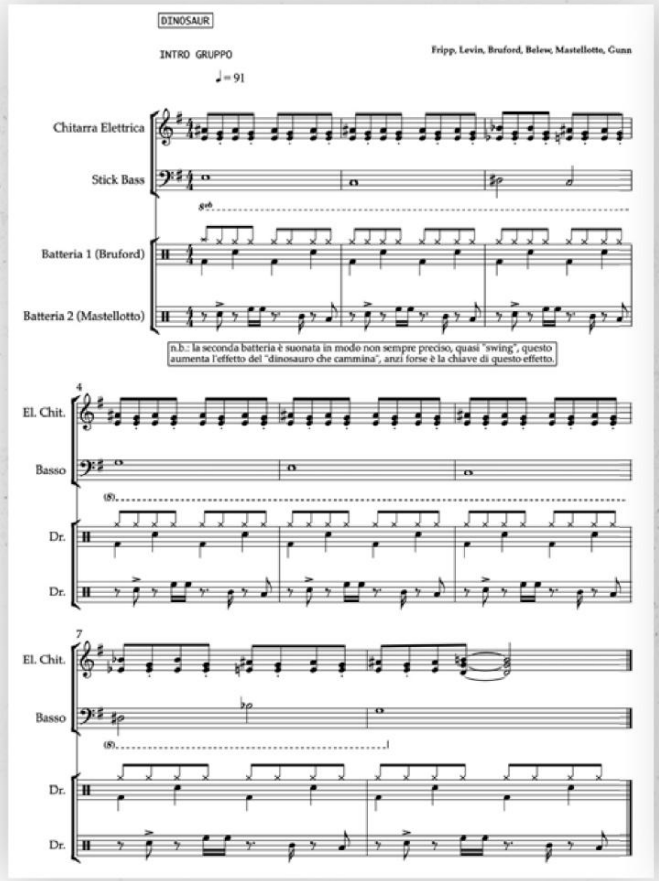
***Dinosaur* viene pubblicata come singolo in versione edit nel 1995.**

Notiamo inoltre con quanto dettaglio si cerchino le dissonanze, pur nell’ambito di un ritornello che potrebbe essere anche “pop”. Il SI bemolle che ricorre nell’ostinato della chitarra è un pugno nell’orecchio nella tonalità di SOL maggiore (dove il SI non è alterato), configurandosi come undicesima diminuita, quindi risulta estremamente fastidioso all’ascolto, anche se poi si finisce per abituarcisi (dato che è ripetuto appunto “ostinatamente” per metà brano). Un videoclip avrebbe magari potuto sfruttare gli spunti forniti dalla musica o le immagini evocate dal testo. Tuttavia, comunque la si metta, *Dinosaur* è un pezzo trascinante, ben strutturato, originale, che si ascolterebbe centinaia di volte… tutto tranne che un brano fatto da un “dinosauro” di un’altra epoca. Centra perfettamente il bersaglio. Oltretutto, pur dopo due momenti introduttivi, il ritornello arriva a 1’14”, quindi anche dal punto di vista radiofonico è perfetto (per il 1995).

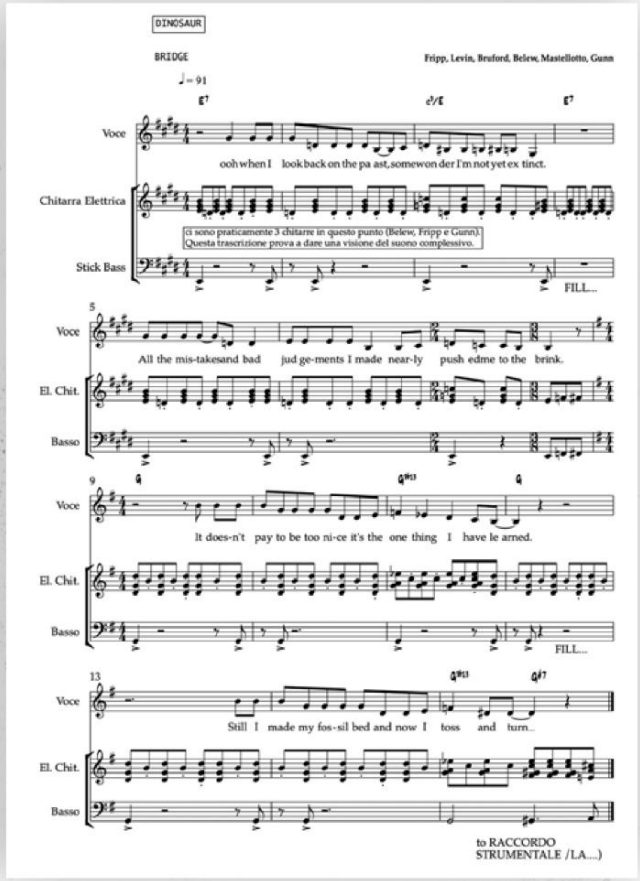
Musicalmente, dopo il secondo Chorus si passa alla parte intricata, ovvero il Bridge, che invece è “tricky” perché sarebbe in 4/4, ma tra anticipi inseriti abilmente e una battuta di 3/8 “a tradimento”, alla fine ti fa uscire dal binario quasi sempre. Ma non era un brano radiofonico?

Dopo il terzo Chorus abbiamo l’intermezzo strumentale, molto bello e utilissimo per lanciare il solo, ma chiaramente tagliato nelle versioni “edit” per le radio (più di un minuto di intermezzo avrebbe spinto la maggior parte degli ascoltatori a cambiare canale). Qui in realtà siamo in un ambito più classico: Belew, Fripp e Levin sono da soli, i chitarristi fanno uso di strumenti triggerati, e l’interpretazione e la dinamica prendono il sopravvento, per cui si può ipotizzare una divisione metrica, ma è tutta da dimostrare ;-). Dopo le prime battute ho preferito non indicare nulla. Il successivo dirompente “solo” si rifà agli accordi del Bridge e ci conduce al quarto Chorus, e dopo l’urlo “chitarristico” del dinosauro (che ricorda un po’ – piacevolmente – quello dell’elefante) il brano si chiude con gli archi synth, come era iniziato.

La durata complessiva è di oltre sei minuti, scorrevolissimi, ma è chiaro che a fini radiofonici venne portato a 33’44”, in una versione meno attraente ma comunque più diretta.




**Dinosaur – Intro gruppo**

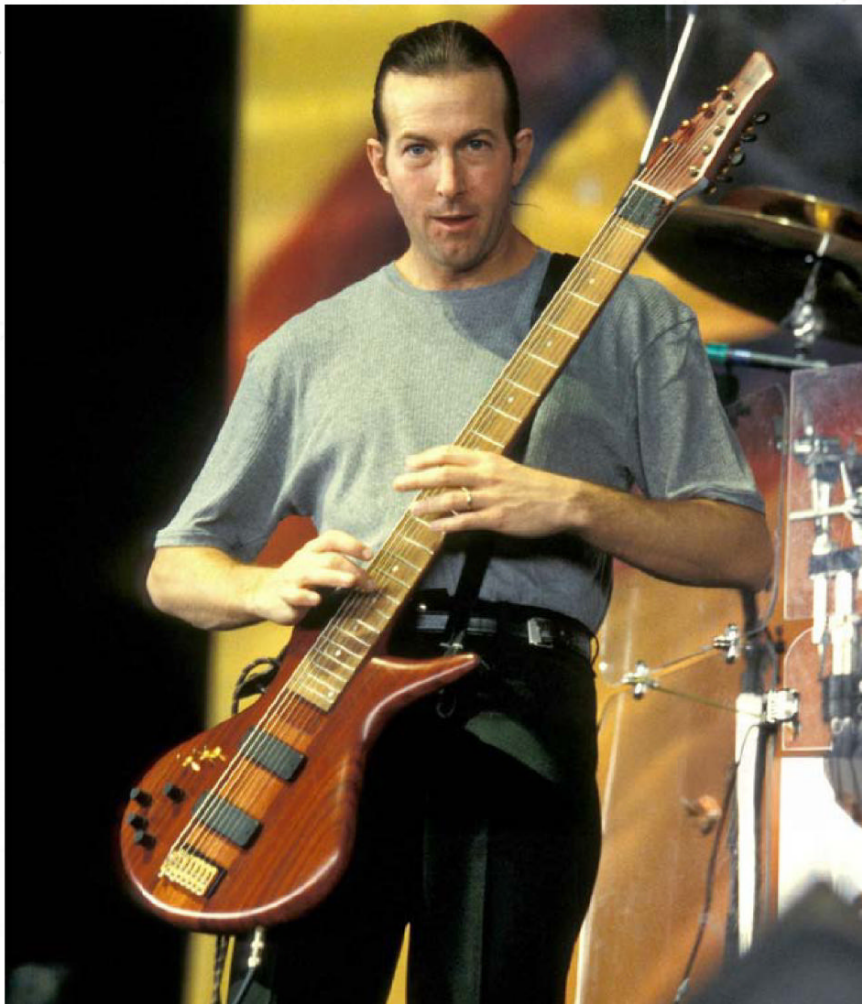



**Dinosaur – Bridge**

**«Nulla su THRAK è stato scritto in studio. Abbiamo provato quel materiale molto in concerto, poi siamo andati direttamente in studio per registrarlo. A quel punto non aveva senso sovraincidere troppo. Suonavamo e sceglievamo una take»**

Trey Gunn

Introdotto dal dialogo batteristico di *B'Boom*, del quale sembra essere la "logica" conseguenza, *THRAK* si potrebbe definire un brano di "rock-jazz" (non di jazz-rock, giammai), nel senso che mutua la struttura da quella che ricorre molto frequentemente nel jazz di tipo "classico", dove abbiamo proposizione del tema, assoli, chiusura con riproposizione del tema. Oltretutto THRAKATTACK, che venne



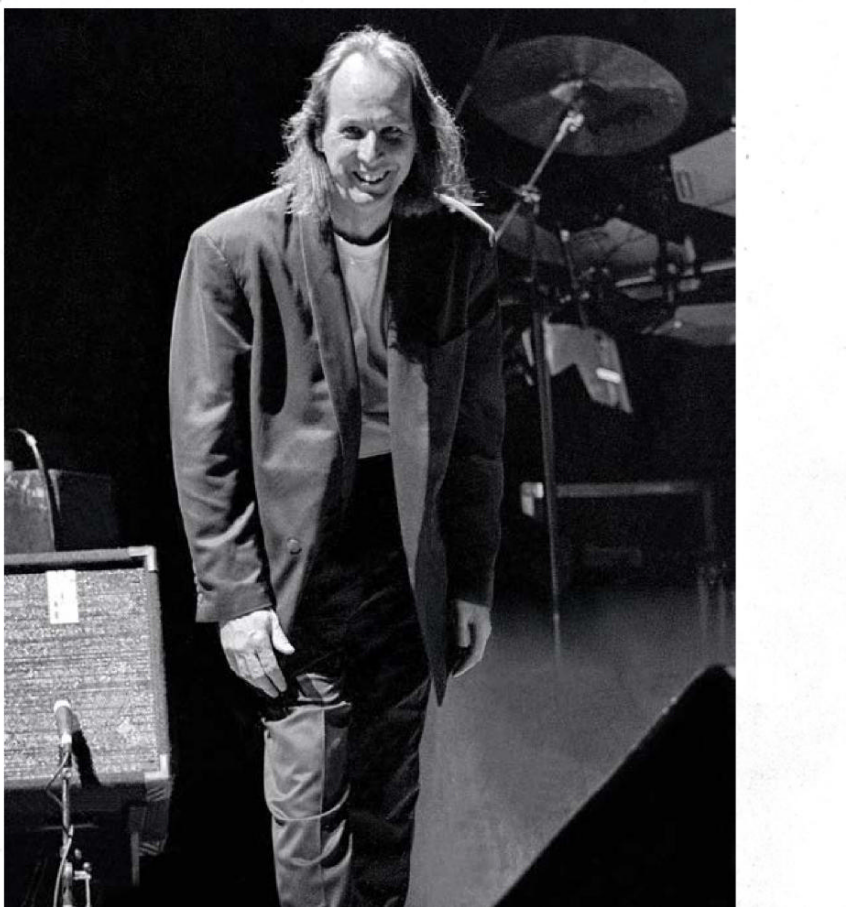
**Trey Gunn con i KC nell'estate 1996 suonarono molto negli Stati Uniti. Qui durante il tour itinerante H.O.R.D.E., che li portò in giro con altre band.**

## 3.THRAK (struttura) – 3’59”

| | Battute | Minuto | Note |
|---|---|---|---|
| MOTIVO PRINCIPALE | (5/8*9)*2+ 5/8*2 | 0’00”-0’45” | Come vedremo, il Motivo Principale si gioca sulla compresenza del metro in 5/8 con quello in 7/8. Per brevità consideriamo la quantità di battute in 5/8. Il motivo viene immediatamente proposto per 2 volte, per questo è indicato “tutto per due”. |
| ZONA IMPROVVISAZIONE 1 | 7/4*8+3/4 | 0’45”-1’10” | |
| ZONA IMPROVVISAZIONE 2 | 4/4*29 | 1’10”-1’58” | |
| ZONA IMPROVVISAZIONE 3 | 4/4*24 | 1’58”-2’37” | |
| MOTIVO PRINCIPALE – ripresa e finale | (5/8*9)*2+ 5/8*2 | 2’37”-3’59” | La ripresa parte dal MI e chiude in DO. Finale rumoristico con soundscapes. |

pubblicato poi nel 1996, porta alle estreme conseguenze questo principio, per cui tutto il disco contiene esclusivamente improvvisazioni “free” che partono e poi si ricongiungono alla fine al tema di *THRAK*. Chiaramente: analogie e differenze. L’analogia potrebbe essere appunto nella forma (tema esposto all’inizio e ripreso alla fine), ma – anche se il brano è attribuito a tutti e sei i musicisti – sembra qui molto chiara l’ispirazione “frippiana”, per cui ad esempio parlare di un “tema”, un “motivo”, è possibile ma allo stesso tempo azzardato: il brano è un piccolo studio ritmico sulla compresenza del metro 5/8 con il metro 7/8. Gli strumenti partono tutti in 5, ma dopo 23/8 (5+5+5+5+3/8) si dividono scientificamente in due tronconi (ovvero un trio lo troviamo nello spettro sonoro un po’ più a sinistra e l’altro un po’ più a destra), e mentre i primi continuano in 5/8 a eseguire il loro tema, gli altri contrastano i primi proponendo una ritmica in 7, che ha il solo scopo di contrastare la prima, quindi è solo “ritmo contro ritmo”, non “motivo contro motivo”: non c’è contrappunto in senso classico, bensì il contrasto matematico dei due metri, che si ricondurranno “definitivamente” dopo altre 14 battute (dato che il secondo gruppo ha “avanzato” 3/8 all’inizio, in questo caso 14 battute sono pari a 67 ottavi e non a 70), per poi concludere nuovamente insieme in 5/8, in una sorta di “polimetro estremo” molto affascinante, anche se in sostanza potrebbe trattarsi “solo” di speculazioni matematiche alla massima potenza. Armonicamente, il motivo principale parte con il DO e chiude trasposto in MI. Le zone di improvvisazione centrali, anche se ho provato a inquadrarle ritmicamente nello schema (qui Bruford ci aiuta suonando un 4/4 che “lega” il gruppo per la maggior parte del tempo), in realtà nascono per essere “contro tutto”, quindi sfaldamento, frattura, rottura. Spesso sentiamo rumori, e gli strumenti anzi sembrano guidati con l’obiettivo di non incontrarsi, se non nella ripresa finale. Anche questa è una grande differenza rispetto a quello che potrebbe essere uno schema jazzistico in senso classico: non c’è infatti l’assolo “attorno a un tema”, bensì la negazione, il rifiuto del tema stesso, che fa poi giungere comunque al momento del “riaggancio”. C’è anche un tenue (a mio avviso) sviluppo armonico, in quanto nella ripresa il motivo principale parte in MI ma a fine esecuzione lo troviamo trasposto in DO (questo consente di chiudere nello stesso modo in cui inizia). Quindi se vogliamo anche qui potremmo trovare un riferimento stilistico alle improvvisazioni del gruppo degli anni Settanta. Tuttavia sono passati vent’anni da allora, e a mio parere si sentono tutti, per qualità della registrazione, chiarezza di intenti, caratteristiche dei musicisti “di oggi” rispetto a quelli “di ieri” (due dei quali in comune). Sembra tutto più a fuoco, più nuovo, più potente.

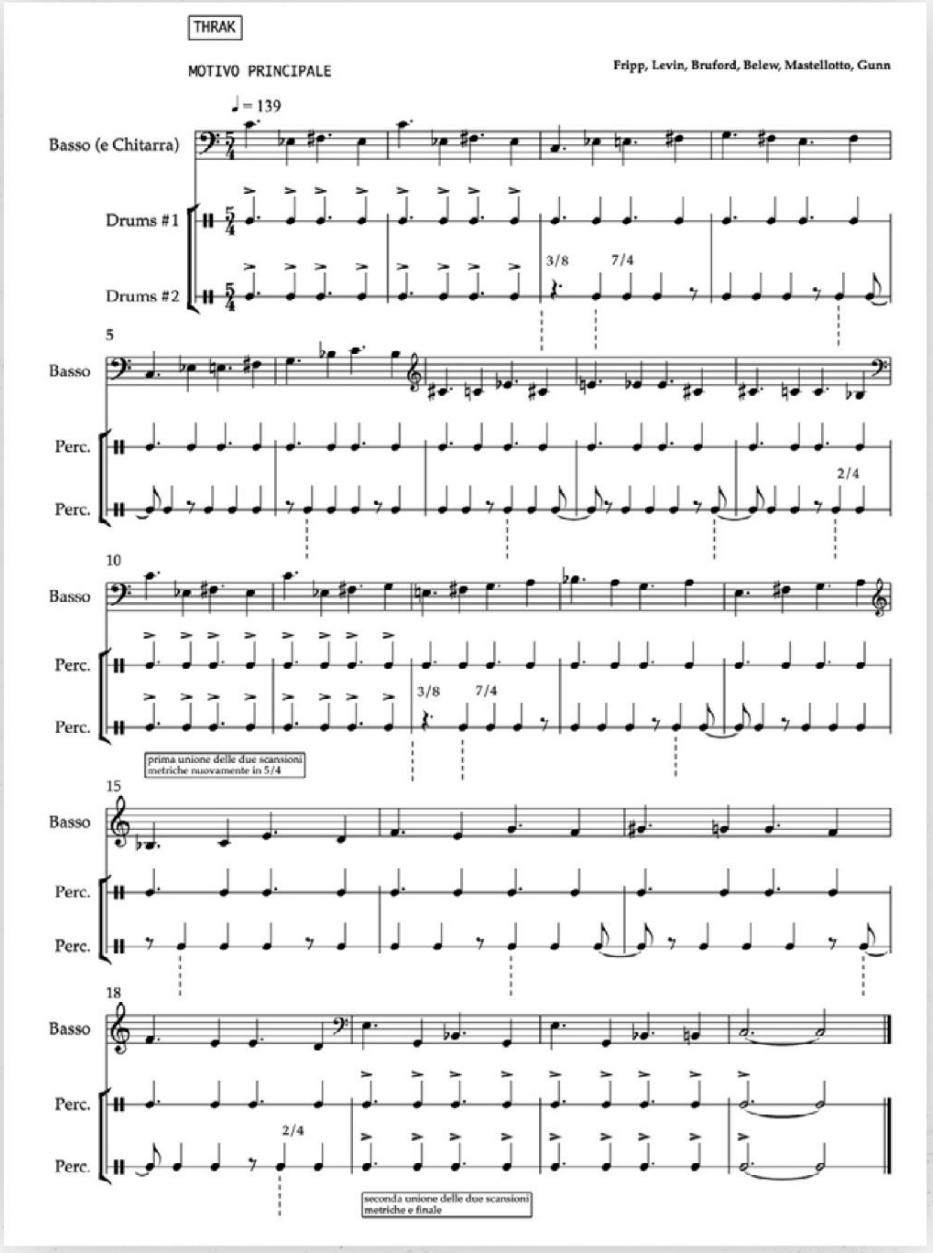
**«Pat era quello che teneva il tempo, mentre io potevo sbizzarrirmi a suonare qualsiasi cosa mi passasse per la testa»**
Bill Bruford



Nella foto: Adrian Belew a Springfield/ Massachusetts (17 novembre 1995). Nella pagina accanto, THE CONSTRUKCTION OF LIGHT (2000) sancisce l’accantonamento del doppio trio e il ritorno alla formazione a quattro.

## Considerazioni conclusive

Negli anni sul "doppio trio" sono state dette tante cose, una delle quali è che era ingestibile perché i musicisti non riuscivano ad "accordarsi" perché c'erano troppi problemi di *ego* e andare avanti in una dimensione "organizzata/disciplinata" non era possibile. La musica però sembra dire tutt'altro. In primo luogo va notato come THRAK non sia un album "scuro", differentemente da molti altri album dei Crimson. Non si può certo definire "solare", eppure ci sono alcuni momenti "leggeri", non dominati necessariamente dall'impronta frippiana. Gli spunti/studi batteristici di *B'Boom*, una vasta zona di songwriting attribuibile a Belew, più estesa che in altri momenti della storia della band, una dimensione "di gruppo" abbastanza chiara. Eccezion fatta per Trey Gunn, da poco entrato nella band e ancora non perfettamente a suo agio nel ritagliarsi uno spazio, l'impressione che si ricava da questo lavoro è che sia invece – e stranamente – equilibrato, pieno di spunti, e "crimsoniano" solo in parte, ma questo non lo si percepisce come difetto, anzi. Ma forse è proprio questo il suo "problema". Onestamente, quindi, la tesi più probabile a mio parere è proprio quella opposta, ovvero che Fripp abbia voluto dare origine ai ProjeKcts (la fase che ne seguì, con il gruppo diviso in quattro sottogruppi, fino a trovare nuovo equilibrio nella formazione che avrebbe pubblicato all'inizio del nuovo millennio THE CONSTRUKCTION OF LIGHT) per definire un nuovo assetto in cui potesse avere… maggiore controllo, ovvero ci potesse essere… maggiore "Disciplina". Per ottenere questo ha fatto fare alla band un percorso, durato cinque anni, che ha catapultato i King Crimson negli anni 2000, con nuove prospettive musicali più vicine al metal e alla musica industrial, e per questo con alcune "nuove vicinanze" rispetto a gruppi significativi in questi ambiti come Tool e Nine Inch Nails.




THRAK – Motivo Principale

**«Ritmi sottilmente articolati, caustiche tessiture elettroniche, ballate meditate, eseguite con la destrezza di sempre, evidenziano i Crimson in forma straordinariamente coerente ed elegante»**

*Sid Smith*

# Tastiere+batteria =Rustichelli & Bordini

Nel 1973 il tastierista **Paolo Rustichelli**, figlio d'arte (il padre Carlo era un apprezzato compositore di colonne sonore), e il batterista **Carlo Bordini** (futuro Oliver/Cherry Five, prima incarnazione dei Goblin) si ispirarono a Hardin & York per creare una formazione così ristretta, però in grado di produrre grande musica… non a caso il secondo album del duo inglese si intitolava THE WORLD'S SMALLEST BIG BAND (1970)! Purtroppo, nonostante l'apparente supporto della RCA Italiana, il percorso di Rustichelli & Bordini si fermò all'eccellente disco di esordio: OPERA PRIMA (aprile 1973).

Testo: **Guido Bellachioma**
Foto live: **Fabio D'Emilio**

Carlo Bordini negli ultimi dieci anni ha ripreso confidenza con la sua parte progressiva, rimettendo in piedi i **Cherry Five**, sigla che in realtà riconduceva ai Goblin (album omonimo registrato nel 1974, prima di PROFONDO ROSSO, e pubblicato nel gennaio 1976 (però stampato nel 1975 come riportato sull'etichetta della versione originale, che riporta l'anno errato di registrazione, 1975 e non 1974). Dopo il successo della colonna sonora del film di Dario Argento); in seguito ha riallestito il progetto che aveva dato vita nel 1973 a OPERA PRIMA, allora con Rustichelli oggi col tastierista **Gianluca De Rossi** (Taproban), già con lui nel secondo album dei Cherry Five (IL POZZO DEI GIGANTI, 2015) e con cui ha pubblicato il Cd DE ROSSI & BORDINI (2022). Bordini ci racconta un po' di storie della sua vita in musica…

### L'amore per la batteria

Un amico di famiglia mi regalò una batteria giocattolo per il mio compleanno. Avevo sei o sette anni. Dopo poco però mi stancai e l'abbandonai. Verso i tredici anni iniziai a strimpellare la chitarra con gli amici, modificando un'acustica da sei a quattro corde, perché in realtà volevo suonare il basso. Durante una prova del nostro grup-

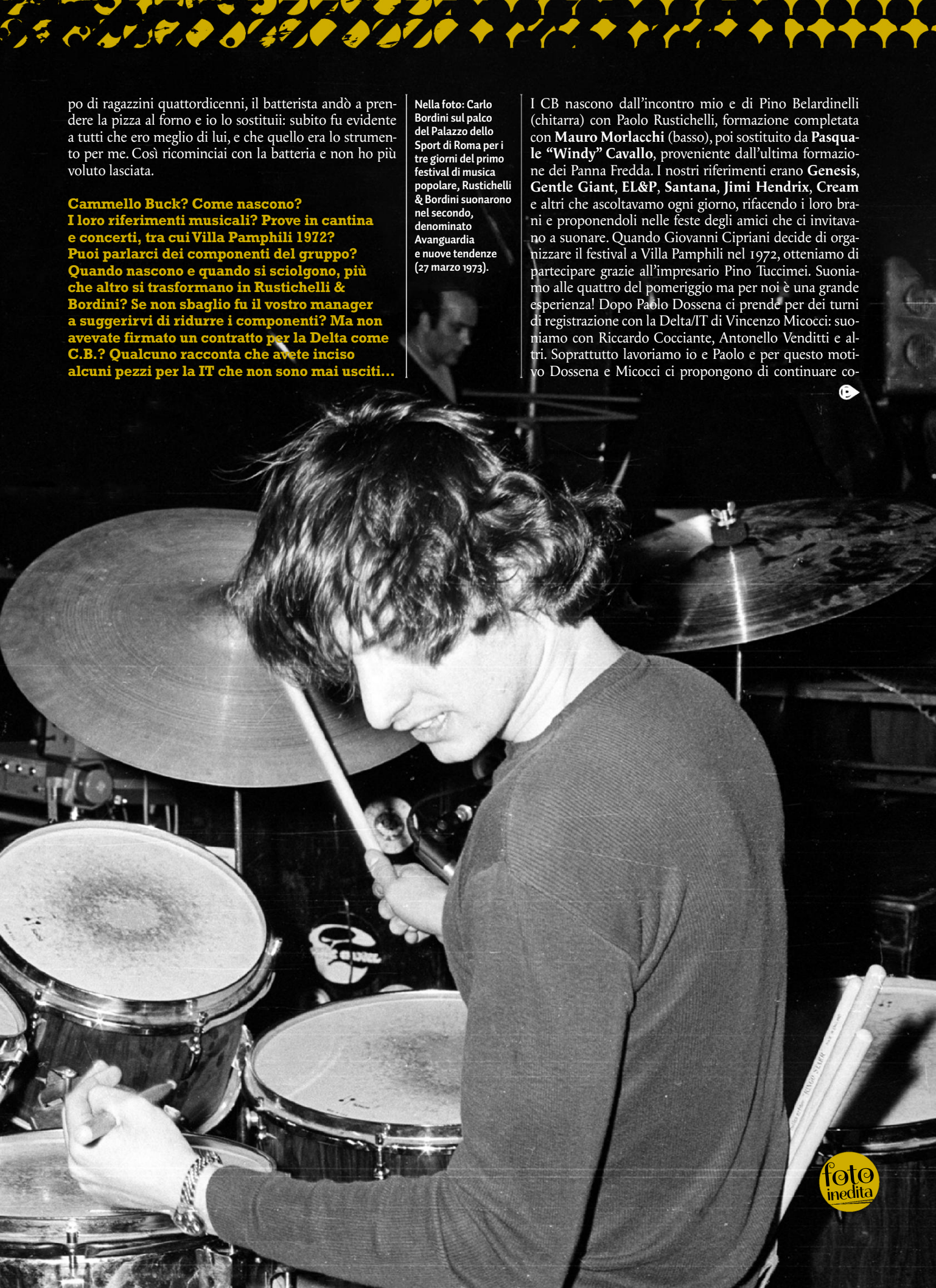
FABIO D'EMILIO

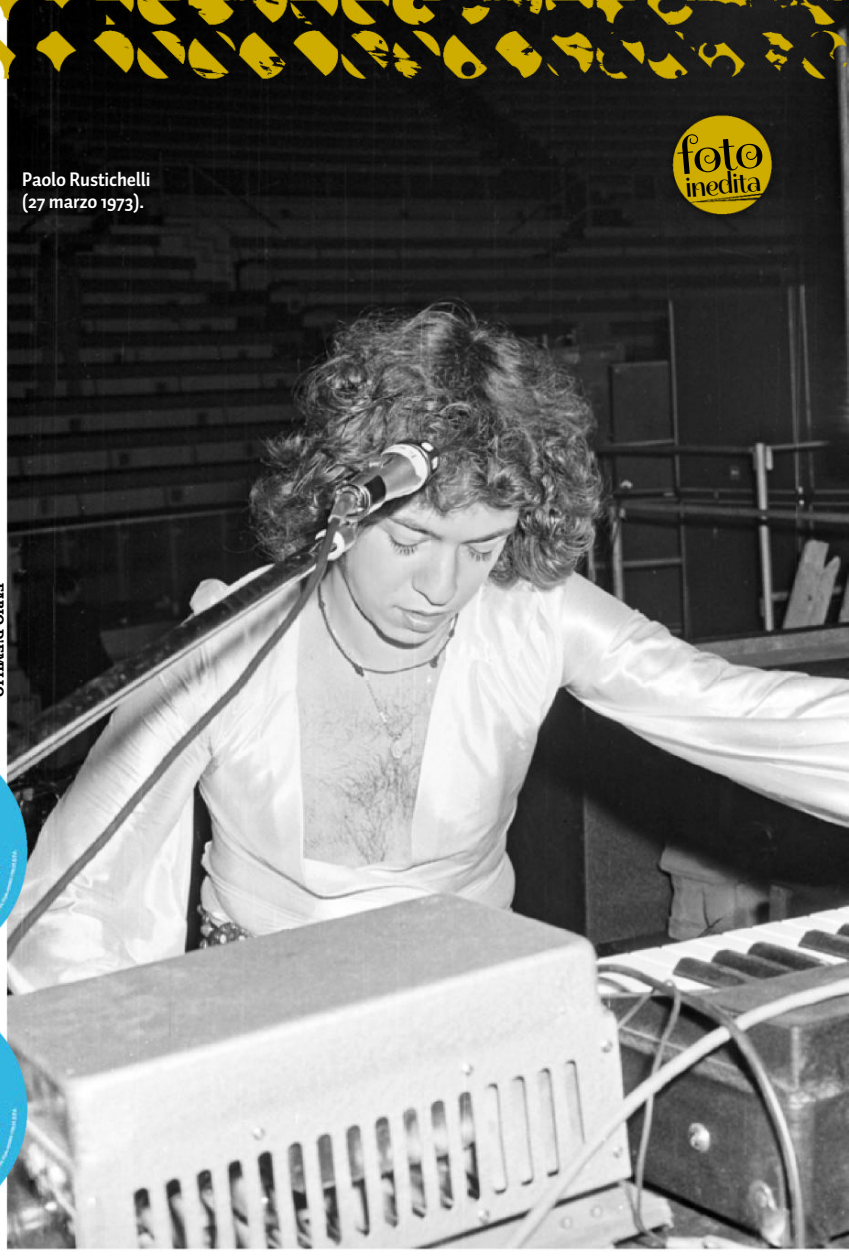
po di ragazzini quattordicenni, il batterista andò a prendere la pizza al forno e io lo sostituii: subito fu evidente a tutti che ero meglio di lui, e che quello era lo strumento per me. Così ricominciai con la batteria e non ho più voluto lasciata.

**Cammello Buck? Come nascono? I loro riferimenti musicali? Prove in cantina e concerti, tra cui Villa Pamphili 1972? Puoi parlarci dei componenti del gruppo? Quando nascono e quando si sciolgono, più che altro si trasformano in Rustichelli & Bordini? Se non sbaglio fu il vostro manager a suggerirvi di ridurre i componenti? Ma non avevate firmato un contratto per la Delta come C.B.? Qualcuno racconta che avete inciso alcuni pezzi per la IT che non sono mai usciti...**

Nella foto: Carlo Bordini sul palco del Palazzo dello Sport di Roma per i tre giorni del primo festival di musica popolare, Rustichelli & Bordini suonarono nel secondo, denominato Avanguardia e nuove tendenze (27 marzo 1973).

I CB nascono dall'incontro mio e di Pino Belardinelli (chitarra) con Paolo Rustichelli, formazione completata con **Mauro Morlacchi** (basso), poi sostituito da **Pasquale "Windy" Cavallo**, proveniente dall'ultima formazione dei Panna Fredda. I nostri riferimenti erano **Genesis**, **Gentle Giant**, **EL&P**, **Santana**, **Jimi Hendrix**, **Cream** e altri che ascoltavamo ogni giorno, rifacendo i loro brani e proponendoli nelle feste degli amici che ci invitavano a suonare. Quando Giovanni Cipriani decide di organizzare il festival a Villa Pamphili nel 1972, otteniamo di partecipare grazie all'impresario Pino Tuccimei. Suoniamo alle quattro del pomeriggio ma per noi è una grande esperienza! Dopo Paolo Dossena ci prende per dei turni di registrazione con la Delta/IT di Vincenzo Micocci: suoniamo con Riccardo Cocciante, Antonello Venditti e altri. Soprattutto lavoriamo io e Paolo e per questo motivo Dossena e Micocci ci propongono di continuare co-






Paolo Rustichelli (27 marzo 1973).

FABIO D'EMILIO

me duo. La Delta, con cui avevamo un contratto, ci cede alla RCA. Sinceramente non ricordo di aver inciso pezzi poi non usciti.

**I Cammello Buck nel 1972 partecipano alla colonna sonora di *Don Camillo e i giovani d'oggi* di Mario Camerini: *To Wake up in the Morning* (che poi sarebbe diventata *E svegliarsi un giorno* su OPERA PRIMA) e *To be a horse*. Ascoltando la colonna sonora mi sembra che ci sia il solo Rustichelli, visto che poi la colonna sonora complessivamente era curata dal padre (registrata alla Fonoroma). Mi puoi chiarire la questione, se puoi…**

Partecipai anch'io. Carlo Rustichelli, presente durante le registrazioni, era contento del mio modo di suonare, ma il vero direttore musicale era il Maestro Blockstein, suo braccio destro.

**«La RCA inizialmente crede molto in Rustichelli & Bordini, tanto è vero che gli mette a disposizione lo studio più grande e tre persone a seguirne la produzione. Col senno del poi, forse, sarebbe stato meglio lasciar fare da soli ai giovani musicisti»**

### Uno strano duo?

**Rustichelli & Bordini** nascono sull'esempio di un'altra coppia di grandi musicisti britannici: Eddie Hardin (tastiere) e Pete York (batteria), entrambi ex componenti dello Spencer Davis Group, il primo aveva sostituito il dimissionario e leggendario Steve Winwood. Ci piaceva suonare insieme ed eravamo incoraggiati a farlo dalla famosa Linea C della RCA Italiana, curata da Lilli Greco, Paolo Dossena e Mario Simone. In quel momento amavamo in modo particolare Emerson Lake & Palmer.

### I concerti dell'epoca: locali, festival, ecc.

Le due esibizioni più importanti sono state, al *Be In Festival* di Napoli (Villaggio Kennedy, 19/21 giugno 1973) e al Palazzo dello Sport di Roma (8 aprile 1973) come supporto al trio di Jack Bruce, Leslie West e Corky Laing, dove il mitico ex Cream era in compagnia di due ex Mountain (purtroppo non in tutto il tour). L'impatto sonoro dal vivo, soprattutto suonando in due, richiedeva molta attenzione e altrettanta grinta… si respirava un'atmosfera del tutto diversa dallo studio, dove si potevano usare sovraincisioni e manipolazioni varie, oltre a poter risuonare se qualcosa non era andata bene.

### Se dovessi sceglierne uno quale sarebbe?

Per me il ricordo più bello è quello di Napoli, dove ci esibimmo con gruppi e artisti famosi (Osanna, Alan Sorenti e altri che non ricordo, ma erano davvero tanti!). Ho ancora la sensazione di una buona performance: infatti fummo notati da diversi critici, fra cui Raffaele Cascone e Carlo Massarini.

### OPERA PRIMA diventa realtà

Registrammo allo studio C della RCA sulla via Tiburtina a Roma; il fonico si chiamava Paolo Venditti (Jenny Sorrenti, Paolo Conte, Renato Zero) e in sala erano sempre presenti sia Dossena che Greco, coi quali ci furono diversi "scambi di vedute". Il più

clamoroso avvenne al primo ascolto del missaggio finale per il volume della batteria. Per me era basso e infatti fu alzato un po'.

### La mia batteria

Usavo un set abbastanza standard: cassa da 22 pollici, due tom e due timpani (12, 13, 14, 16), rullante da 14 Ludwig Supersensitive. Avevo molti piatti, che sono sempre stati la mia passione e, credo, uno dei miei punti di forza anche come esecutore di musica classica. Sull'album dei Cherry Five la dotazione era più ricca, avevo anche i rototom e le conga in un brano (l'apertura di *The Swan is a Murder*). Dal vivo la strumentazione era sostanzialmente uguale ma un poco più agevole (niente rototom per esempio).

### OPERA PRIMA e CHERRY FIVE

Sono molto contento di OPERA PRIMA e CHERRY FIVE, album che fanno parte della storia del prog italiano. Quando li ascolto mi commuovo, pensando a quegli anni di incredibile energia e creatività artistica. Oggi naturalmente il mio modo di suonare e il mio rapporto con la musica sono cambiati, ma l'energia e l'impatto di quei lavori per me rimangono inalterati: non cambierei nulla.

**Dall'alto: CHERRY FIVE, DE ROSSI E BORDINI, IL POZZO DEI GIGANTI (Cherry Five). A destra: Rustichelli & Bordini su «Super Sound» (7 maggio 1973).**

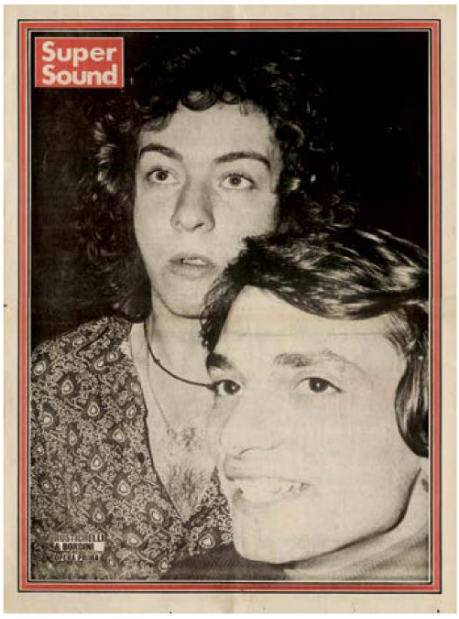
**Immagini storiche di Rustichelli & Bordini. Quella che riporta la scritta Cammello Buck fu scattata sul greto del fiume Tevere a Roma, vicino alla diga sulla via Flaminia, un paio di chilometri prima di Labaro.**

### La foto della copertina di OP fu scelta da Ennio Melis, figura fondamentale nella gestione, anche artistica, della RCA Italiana?

Sì, fu scelta da lui insieme alla Linea C della RCA (la leggenda narra che fu Mario Simone a scovare questa foto tanto evocativa). L'immagine, legata al primo brano del disco, *Natività*, possiede una grande forza ancora oggi. Il fatto che il disco fosse in versione gatefold, cioè la copertina si apriva come un libro, testimonia di quanto la RCA Italiana credesse e investisse nel progetto.

### *Per voi giovani*

Ricordo che Raffaele Cascone ci volle in radio nella trasmissione musicale più seguita di allora: *Per voi giovani*. Aprì l'intervista dicendo: "Li ho ascoltati al *Be In* di Napoli. Solitamente quando vedo formazioni del genere temo producano solo del rumore, invece devo dire che è stata una piacevolissima sorpresa". Carlo Massarini con la sua grande competenza ci fece diverse domande mirate e noi ci sentivamo perfettamente a nostro agio. Avemmo molti riscontri, sia nelle vendite che nelle lettere di ammiratori che sostenevano la scelta di suonare in duo.



### R&B si sciolsero quando passasti agli Oliver? Cosa successe quando vi riformate nel 1976?

Non mi sono mai ricordato le date precise. Chiedetele al mio amico Giorgio Meloni che conosce la storia meglio di chiunque e può essere considerato il mio biografo ufficiale. Fui contattato da Giancarlo Sorbello, manager degli Oliver, che mi aveva ascoltato al *Be In* insieme ai membri del gruppo (Claudio Simonetti, Fabio Pignatelli, Massimo Morante). Ci incontrammo la sera stessa

a piazza Bologna davanti alla posta e mi proposero di suonare con loro parlandomi della proposta di **Eddie Offord** (Yes, EL&P) di produrre un loro album. Non potevo certo dire di no! Nel 1976 la RCA mi contattò per riavviare il progetto con Paolo, ma io in quel momento non ero disponibile e la cosa sfumò.

**Parla della storia degli Oliver in Inghilterra... avete mai suonato dal vivo?**
Tenemmo vari concerti nei college durante i quattro mesi di permanenza in Inghilterra. Il pubblico ci apprezzava davvero. Tornati in Italia iniziammo a registrare allo studio Titania di Massimo Di Cicco. Ma è una storia nota ormai, perciò aggiungo solo un particolare: cominciammo a lavorare con un otto piste con la promessa di Massimo che a breve avremmo avuto un sedici piste che, ovviamente, non arrivò mai, per cui tutto CHERRY FIVE è stato registrato con sole otto piste.

**Esiste qualche brano inedito di Rustichelli e Bordini?**
No.

**C'è un gruppo di quel periodo che avete invidiato e perché? Sono passati tanti anni... si può dire qual era il gruppo più antipatico?**
Sinceramente: non ho un temperamento invidioso. Ero contento dei successi degli altri artisti. Era un periodo in cui fiorivano gruppi di grande valore, ispirazione e sprone per tutti i giovani musicisti. È difficile spiegare a chi è giovane oggi quel clima fantastico e coinvolgente.

De Rossi e Bordini durante il "Progressivamente Free Festival" al Planet Live Club di Roma (25 settembre 2019).

CLAUDIO LODI

Il Maestro Riccardo Muti con cui Carlo Bordini ha collaborato a lungo.

**Un progetto degli anni Settanta non realizzato?**
Forse un disco di sole percussioni con tutti i miei amici e colleghi. Un'idea che mi è più volte tornata in mente ma che (finora!) non ho potuto realizzare. In particolare ci ho ripensato dopo la morte di **Karl Potter**, grande percussionista, amico e compagno di fede buddista, scomparso nel 2013. Mi piacerebbe riuscirci per onorarne la memoria.

**Musica classica, buddismo e...**
Ci sono state due grandi svolte nella mia vita. L'iscrizione al conservatorio, che mi ha portato a suonare per trent'anni nell'orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, ed entrare a far parte della Soka Gakkai. L'esperienza classica è stata grandiosa, specialmente i sei anni trascorsi con il maestro **Riccardo Muti**, ma, ci tengo a precisare, che non mi ha portato a distaccarmi dal prog e dal jazz, anzi me li fa capire e apprezzare in modo più consapevole e profondo. Non appena andato in pensione nel 2014, infatti, sono tornato a quei generi della mia gioventù, incidendo alcuni dischi, fra cui il secondo dei Cherry Five, di cui sono molto fiero. Il buddismo ha cambiato la mia vita in meglio, mi ha reso più consapevole del valore di vivere pienamente ogni momento: se ho raggiunto obiettivi importanti e posso guardare al mio variegato percorso con soddisfazione, sono consapevole che lo devo alla pratica buddista. Basti dire che mi sono iscritto al conservatorio alla vetusta età di ventisette anni, quando i miei colleghi si diplomavano, e sono riuscito a fare una carriera vivendo di musica. L'incontro con De Rossi è avvenuto grazie al mio amico Giorgio Meloni, grande appassionato di musica che gestisce Metrodora, negozio di dischi a Tivoli (Roma). Gianluca mi ascoltava da piccolo, era felice di poter suonare con me, inoltre ci univa la passione per la *Divina Commedia*. Così abbiamo musicato il XXXI canto dell'*Inferno*: *Il pozzo dei giganti*, che ha costituito il primo nucleo di Cherry Five II.

# GUIDA ALL'ASCOLTO DI OPERA PRIMA

Testo: **Gianluca De Rossi**

**Natività:** apertura strumentale e strutturata in due sezioni principali, che si ripetono alternandosi. La prima, che costituisce l'inizio e la ripresa dopo un finale sospeso, è costruita sul ritmo martellante e frenetico del piano e della batteria, su cui si inseriscono gli archi del Mellotron e il suono distorto dell'organo Hammond C3; l'altra, dolce e romantica, è tutta giostrata al pianoforte, arricchita dagli archi del Mellotron, che disegnano la melodia, sfuggevole ed eterea, e dal sintetizzatore ARP 2600, che qui, come nel resto del disco, sostituisce i timbri gravi del basso. Le due sezioni, così differenti tra loro, sembrano descrivere gli altrettanto diversi momenti della nascita: il travaglio iniziale e la dolcezza insita nell'avvento di una nuova vita. Al primo brano è ispirata anche l'immagine della copertina, opera del giovane fotografo americano **David Booth**, che ritrae un piccolo bambino in braccio a un grosso uomo pelato e nudo, a significare che entrambi possono essere considerati paradigmi, non troppo distanti, della stessa umanità.

**Icaro:** il brano è ispirato al mito greco del figlio dell'architetto Dedalo, che per volare via dal labirinto del Minotauro, in cui era stato rinchiuso dal re Minosse, costruisce, per se e per Icaro, delle ali tenute insieme con la cera. Raccomanda al figlio di volare basso e di non avvicinarsi troppo al sole perché le avrebbe sciolte. Ma la giovane età e l'ebbrezza del volo spingono Icaro troppo in alto, trovando così la morte sotto gli occhi disperati dell'impotente padre. Risulta chiara, anche alla luce del testo, cantato da Rustichelli con una voce volutamente sforzata e sgraziata, l'allusione ai peccati di una gioventù troppo spesso incline all'autodistruzione, per provare nuove esperienze, come il sesso, l'alcool e la droga ("*Oh Dio, hai fame di zucchero, zucchero, zucchero, Dio*"). Nel testo si allude anche alla cacciata degli angeli ribelli dal Paradiso, a seguito della rivolta di Lucifero contro Dio ("*bruciare come un angelo che cade e non potrà vedere più il Paradiso*"). Musicalmente il brano è uno dei più complessi dell'album, alternando stacchi e cambi di tempo sulla ritmica serrata, che prima cede il passo a una delicata partitura, ricamata all'organo con registri più tenui, per poi tornare, dopo un infuocato assolo di Hammond, al tema cantato e chiudere con un vibrante finale.

Rustichelli & Bordini al Palasport di Roma con il palco invaso dagli strumenti degli altri artisti del festival (27 marzo 1973).

**«La foto per la copertina fu scelta da Ennio Melis insieme a Paolo Dossena, Lilli Greco e Mario Simone; la leggenda narra che fu Simone a scovare quell'immagine tanto evocativa, che ha grande forza ancora oggi»**

Carlo Bordini

**Dolce sorella:** introdotta da un organo liturgico, la composizione è un inno alla vita ("*Dolce sorella, sei nata un giorno insieme a me… sorrido e piango e tu ci sei, dentro me*") e come tale è stata concepita e arrangiata, ricordando molto da vicino alcune composizioni analoghe dei Nice e degli Emerson Lake & Palmer (*Jerusalem*). A metà, come raccordo, compare un intermezzo suonato al monumentale sintetizzatore ARP 2600, di cui Rustichelli, insieme a pochi altri in Italia, tra cui Franco Battiato su FETUS e POLLUTION, può essere considerato uno dei primi sperimentatori.

**Un cane:** dopo una magistrale introduzione al pianoforte, che ricorda molto l'indimenticabile Keith Emerson (fonte inesauribile di ispirazione per tanti musicisti, oggi come allora) e costituisce uno dei momenti più belli del disco, irrompe la voce, che sembra davvero impersonare il vagabondo che urla dalla strada la disperata solitudine e al tempo stesso l'orgogliosa rivendicazione di libertà ("*un cane, un uomo libero, si è fermato nella strada, e nel buio ha ritrovato la sua casa sotto al cielo*"). A nulla serve la consolazione della religione ("*e tu, ti ostini a credere al tuo Signore*"), gli ultimi saranno sempre gli ultimi. Notevole il suono di basso dell'ARP 2600 che in parte accompagna sulle toniche, in parte si muove sapientemente tra le linee melodiche e armoniche come strumento solista.

**E svegliarsi in un giorno:** tratto dal repertorio del Cammello Buck, quando ancora aveva il titolo e il testo in inglese (*Wake up in the Morning*), qui compare in italiano, come nel

FABIO D'EMILIO

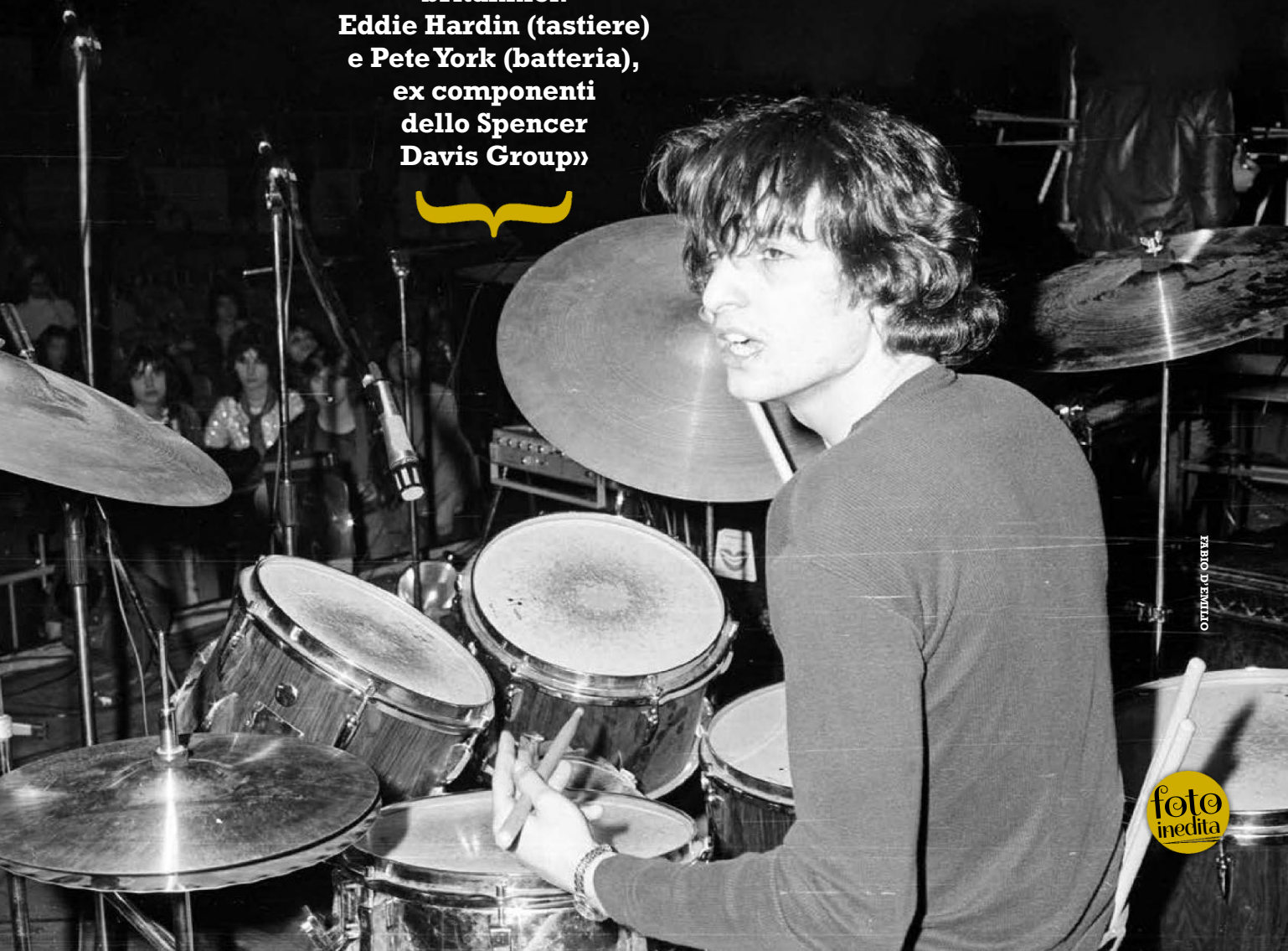
resto delle composizioni. La ritmica, frastagliata e decisa, accompagna il giro armonico su cui si innesta il cantato, ispirato ancora una volta al tema principale dell'album: il miracolo della vita che si ripete ogni giorno (*"e svegliarsi in un giorno, in un giorno di sole, la mia faccia si illumina, nella testa che si muove, c'è la rabbia e la paura, vivo io"*). Verso la fine l'atmosfera, mistica e spettrale, è accompagnata al ritmo del bolero, fino all'irrompere del riuscitissimo controcanto tra le tonalità alte (canale destro) e basse (canale sinistro) dell'ARP 2600, per poi tornare al cantato iniziale che prelude alla chiusura finale.

**Cammellandia:** è un altro lungo e multiforme strumentale, introdotto ancora dal solo pianoforte, ricco di stacchi, cambi di tempo e fraseggi (tra cui una citazione di *Alucard* dei Gentle Giant, altro chiaro punto di riferimento per i nostri). Rustichelli e Bordini danno il meglio in una girandola di controtempi, assoli, divagazioni ritmiche e tastieristiche, che lo rendono sicuramente il brano più bello e riuscito: raccoglie, riadattandolo a due soli strumenti, il meglio del repertorio dei Cammello Buck, cui, già dal titolo, è chiaramente dedicato.

**«Rustichelli & Bordini nascono sull'esempio di un'altra coppia di grandi musicisti britannici: Eddie Hardin (tastiere) e Pete York (batteria), ex componenti dello Spencer Davis Group»**

FABIO D'EMILIO

**Carlo Bordini, che dopo 52 anni ha visto queste foto per la prima volta, durante la serata Avanguardia e Nuove Tendenze, curata da Massimo Bernardi, organizzatore musicale storico degli anni Settanta.**


FABIO D'EMILIO

# ABBONATI ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

PROG ITALIA

## RICEVILA PUNTUALMENTE A CASA

Non perderai nemmeno un numero!

SCONTO 26%

**1 ANNO**

solo **43,90€** *

invece di ~~59,40€~~

- 6 fascicoli a 7,31€ invece di 9,90 €
- Risparmi ben 15,50€
- 1 fascicolo in omaggio su 6

La versione sfogliabile digitale è inclusa!
Arriva 10 giorni prima sulla tua e-mail

**Contattaci subito per abbonarti in pochi minuti con l'aiuto delle nostre assistenti**

(anche se sei già abbonato e vuoi rinnovare)

Centralino **02 87168197**
lun-ven 9:00-13:00/14:00-18:00

WhatsApp **329 39.22.420**
Solo messaggi - 24h/7gg

**abbonamenti@sprea.it**
Scrivici e ti ricontatteremo

Puoi abbonarti qui con pochi click **www.sprea.it/prog** oppure scansiona il QR code

PayPal · MasterCard · VISA · Postepay · amazon pay · satispay · Bonifico Bancario · Posteitaliane · Carta del Docente

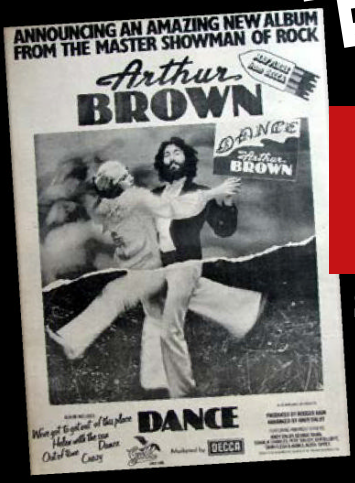
**Sprea sostiene le edicole, che sono un presidio di cultura e civiltà.**

L'abbonamento è un servizio necessario soprattutto per coloro che non hanno un punto vendita vicino a casa. L'offerta di abbonamento è calcolata perciò in modo etico perchè non sia in concorrenza sleale con le edicole.

*Offerta valida solo per questo fascicolo

SECONDA PARTE

# UN FUOCO IMMORTALE

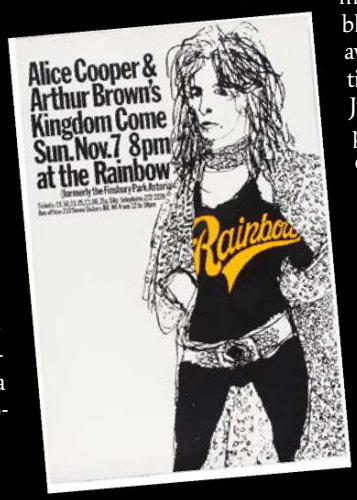



Seconda parte dell'intervista ad **Arthur Brown**, effettuata all'ultima edizione del 2Days Prog+1 di Revislate/Veruno (7 settembre 2024). La prima parte è apparsa sul numero 57 di «Prog Italia».

Testo: **Antonio De Sarno**

L'artista inglese (Whitby, 24 giugno 1942) prosegue a raccontarci interessanti storie, che lo hanno visto incrociare personaggi a noi cari, ovviamente lo fa a modo suo e sempre un po' fuori dagli schemi, a 83 anni ha ancora una vitalità incredibile. In questa sezione le sue storie riguardano, oltre al **Crazy World**, suo gruppo più conosciuto, **Jimi Hendrix, David Bowie, Captain Beefheart, Kingdom Come, Klaus Schulze** ecc…

Dall'alto: Jimi Hendrix/Crazy World Arthur Brown (8 ottobre 1967, Londra); Alice Cooper/Kingdome Come (7 novembre 1971, Londra).




## Jimi Hendrix

Inutile dire che fu un artista straordinario, sempre alla ricerca di nuovi moduli espressivi, sia in ambito musicale che in quello puramente sonoro o teatrale, per non parlare dell'uso innovativo di luci e immagini. Un artista che ti espandeva la mente, insomma. Una volta mi invitò nel suo hotel a Los Angeles e trovai il pavimento ricoperto di spartiti, dove cercava di fissare le sue idee melodiche, pur essendo solito abbandonare i progetti senza riuscire a concretizzarli. Aveva in mente uno spettacolo da realizzare in collaborazione: coinvolgeva gli altri membri della band, **Noel Redding** e **Mitch Mitchell**, ma desiderava includere anche **Vincent Crane** alle tastiere e me come frontman un po' sopra le righe. In sottofondo scorrevano nastri di musica classica, accompagnati da giochi di luci con immagini proiettate e qualche effetto stroboscopico. Sarebbe stata un'esperienza multimediale, esattamente ciò che stavo cercando di realizzare. Non si poteva desiderare di più, era perfettamente conforme alla mia visione del **Crazy World**! Purtroppo, qualcuno aggiunse qualcosa al drink di Vincent, che fu messo fuori gioco e ricoverato in un reparto psichiatrico per sei mesi. Dovetti trovare un sostituto per la seconda metà del tour, operazione non semplice data la sua abilità tecnica. Faccio presente che tutto ciò avvenne sotto gli occhi di **Kit Lambert** e **Chris Stamp**, i miei manager e discografici, che avevano anche Jimi sotto contratto con la loro Track Records. Essi resero possibili cinque serate di jam session con Jimi al Steve Paul's Scene di New York. Erano autentiche jam session in pubblico, in cui nessuno di noi eseguiva brani esistenti, limitandosi a una libera improvvisazione estrema, senza alcuna idea predefinita di melodia o struttura. Il pubblico impazziva e anche noi avremmo continuato volentieri, e fu questo a spingere Jimi a intraprendere il suo progetto multimediale. Vincent fu l'unico a non crederci appieno; inoltre, dopo averlo sostituito, mi resi conto che, in fondo, stavo seguendo una strada più affine a me, e a quel punto le energie e il tempo a disposizione non bastarono più. Anche Jimi, allora, tornò alla sua essenza blues, formando la **Band of Gypsies** insieme a **Buddy Miles** e **Billy Cox**.

## Captain Beefheart

Lo incontrai una volta a un festival in Europa, che ci ospitava entrambi. Piuttosto nervoso, ma anche molto disciplinato, come **Frank Zappa**, che riusciva a intuire fino a che punto potesse spingersi con l'eccentricità e l'oltraggio, sconfinando volentieri nell'avanguardia. Il loro approccio rendeva vitali e accattivanti anche le idee più strane. **Captain Beefheart** aveva un carattere particolarmente profondo e sfaccettato nonostante avesse un'anima fondamentalmente semplice, ma capace di capolavori come TROUT MASK REPLICA (1969). A un certo punto si era fissato con i cappelli e doveva averne uno diverso ogni giorno. Aveva incaricato sua moglie a sceglierli. Ricordo che un giorno vide il suo riflesso in una vetrina ed esclamò: è il cappello sbagliato! A quel punto partì con una serie di esternazioni e la povera donna si sentì in dovere di dargli un pugno e lo colpì in faccia! Lui rimase senza sensi per terra all'aeroporto e quando si riprese, dopo un po', la fissò dritto negli occhi prima di scoppiare in una fragorosa risata. A proposito, non è sicuro che **Moondog** (pseudonimo dello statunitense Louis Thomas Hardin, 1916-1999, compositore, musicista, poeta e inventore di strumenti musicali, amato da Frank Zappa, Philip Glass, Steve Reich e Igor Stravinsky), autoproclamato guardiano della morale di New York avrebbe davvero accettato la candidatura di Frank come presidente degli Stati Uniti, ma so che Frank stava considerando la cosa sul serio. **Jimmy Carl Black**, ex Mothers of Invention,

«JIMI HENDRIX UNA VOLTA MI INVITÒ NEL SUO HOTEL A LOS ANGELES E TROVAI IL PAVIMENTO RICOPERTO DI SPARTITI, DOVE CERCAVA DI FISSARE LE SUE IDEE»

è un mio amico da sempre e me l'ha confermato.

### Alice Cooper

Il suo manager, **Shep Gordon**, mi raccontò una volta che Alice aveva l'abitudine di trasformare ogni dettaglio dei suoi concerti in un particolare di un grande dipinto rinascimentale. Era come se ogni elemento dovesse costituire un immenso affresco, ricco di piccoli dettagli da assemblare.

### David Bowie

Nei primi anni Ottanta mi chiamò Joan, moglie di **Vincent Crane**, per dirmi che stava molto male, immobilizzato a letto da mesi e completamente demotivato. Mi chiese se avevo voglia di andare a trovarlo e così feci, ma lo trovai in uno stato penoso, incapace persino di toccare una tastiera. Il resto della storia è quella che ti avevo già raccontato, ma un giorno vidi una persona avvicinarsi all'appartamento di Joan, David Bowie! Lo salutai, chiedendogli perché si trovasse da quelle parti, visto che mancava da un po' di tempo dal Regno Unito. Lui mi chiese cosa stessi facendo, così gli spiegai di Vincent e lui si preoccupò molto. Mi disse che avrebbe cercato di ritornare il giorno dopo per pensare a qualcosa da fare insieme, ma poi non riuscì a liberarsi. Era però ben intenzionato e sincero, curioso rispetto al mio lavoro. Gli spiegai che ero immerso in un progetto con **Klaus Shulze**, pioniere del sintetizzatore, così mi chiese che potenziale commerciale potesse avere una collaborazione del genere, raccontandomi dei suoi album sperimentali e dei risultati deludenti in termini di vendite, ammettendo di voler tornare a fare musica commerciale e convinto di poter finalmente diventare una "rock'n'roll star". Fu proprio questo pensiero a spingerlo a realizzare, poco dopo, LET'S DANCE, diventando una figura di primissimo piano nel mondo musicale. Gli confessai che anche a me serviva ottenere almeno un singolo di grande successo per dare senso alla mia carriera e tracciare una via per il futuro. Fu allora che gli venne l'idea che io potessi realizzare una versione di *How Could I Be Such A Fool*, brano incluso in FREAK OUT! (1966) di Frank Zappa. Secondo lui era perfetto per me. Fu l'ultima volta che lo vidi.

Dall'alto. copertine e label di KINGDOM COME 2 e GALACTIC ZOO DOSSIER. Sotto: "Love In Festival" a Londra (29 luglio 1967).

### La transizione dai Crazy World ai Kingdom Come…

La transizione avvenne al mio ritorno dalla Francia, dove ero riuscito finalmente a ingranare un po' e la stagione del *flower power* cominciava a prendere piede. Erano di moda il rhythm'n'blues britannico, il primo soul e naturalmente il rock, insieme ad artisti come Screaming Jay Hawkins, Nina Simone e altri che iniziarono più o meno contemporaneamente a me. Infatti, avevo realizzato una versione di *I Put A Spell On You* di SJH già prima di registrare l'album di debutto del Crazy World. Una volta tornato in patria nessuno mi conosceva! La fortuna ottenuta nella scena francese non era stata recepita in UK, così tornai in Francia, invitato a suonare in quello che fondamentalmente era un villaggio turistico. Oltre alle serate al leggendario Bus Palladium di Parigi (frequentato da personaggi come **Salvador Dalí**) c'era anche The Crazy Shrimp/The Crazy Gambus, ristorante sulla costa dove cantavo spesso, ma non potevo continuare a inseguire le mode del momento, anche se quel successo mi portò a realizzare due brani (*Don't Tell Me, Baby You Know What You're Doing*) per la colonna sonora di *La calda preda*, film di Roger Vadim (1966) con Jane Fonda e fare un po' di televisione. All'epoca mi esibivo ancora come The Arthur Brown Set. Il problema fu al rientro in Inghilterra, dove ero sconosciuto. Avevo suonato in un locale spagnolo in cui il palcoscenico era decorato con stalattiti e stalagmiti, e in un certo momento desiderai ricreare quell'atmosfera per i miei concerti inglesi, ma non trovai nessuno disposto a finanziare l'idea.

### Diciamo che avevi sviluppato qualche aspettativa dopo il successo in Francia.

Desideravo creare uno spettacolo multimediale, qualcosa che colpisse i sensi, e grazie a mio padre avevo familiarità con la meditazione e altre forme di analisi personale. Volevo che il Crazy World nascesse da tutto ciò, in parte ispirato dal nome del Crazy Shrimp, ma doveva essere un gruppo in cui riversare le esperienze accumulate negli anni precedenti. I Crazy World iniziarono a Londra, dopo alcuni concerti con l'altro nome. Riuscimmo a suonare al Marquee e a inserirci nel circuito dei locali Flamingo, ma come Crazy World ottenemmo soltanto tre date, e neanche una retribuzione adeguata. **Joe Boyd** (Pink Floyd, Nick Drake, Fairport Convention, The Incredible String Band, R.E.M.), selezionatore dei gruppi che si esibivano all'UFO Club, ci invitò a suonare lì e l'esperienza francese si trasformò finalmente in qualcosa di concreto anche in Inghilterra, soprattutto quando entrò in formazione Vincent Crane, che poi ebbe successo anche con i suoi **Atomic Rooster**.

### La trasformazione in Kingdom Come?

**Bill Graham** del Fillmore ci vide all'Ufo Club e desiderava che suonassimo da lui, ma a quel punto era già arrivato **Pete Townsend**, colonna degli Who, che era interessato al mio materiale e stava cercando di farmi conoscere in giro, cosa che effettivamente funzionò alla grande quando uscì *Fire*, che raggiunse il primo posto in classifica nel Regno unito e il secondo posto negli Stati Uniti proprio mentre stavamo effettuando il secondo tour americano.

### Certo che suonavate con gruppi non proprio sconosciuti in quel periodo 😊.

Nel 1969 volevo raccontare la mia ascesa negli Stati Uniti. Decisi di accantonare il materiale della *Fire Suite* e feci una jam session con un nuovo gruppo di musicisti, che comprendeva **Drachen Theaker**, ex batterista del Crazy World.

### Quello che l'etichetta aveva fatto licenziare dopo la registrazione del primo album, creando non pochi problemi…

Affittammo un magazzino in cui scrivemmo e registrammo per tre mesi, dalle dieci alle diciassette, come se fosse un lavoro d'ufficio. Alla fine del giorno tornavamo a casa e così nacque il primo album dei **Kingdom Come**. Quattro musicisti della scena di Derby, provenienti dai Charge, che decisero di integrarsi con noi spontaneamente quando avevamo già scritto metà di GALACTIC ZOO DOSSIER (1971) e progettato anche l'aspetto teatrale… telefoni parlanti da soli e quel genere di cose. Arrivò anche il batterista **Andy McCulloch**, che aveva appena lavorato con i **King Crimson** su LIZARD e il bassista **Dave Ambrose**, proveniente dal gruppo di Brian Auger, che si unì a noi per qualche mese. Chi non era interessato alla componente teatrale finì per andarsene quando comparvero i Charge. Il tastierista **Victor Peraino** arrivò proprio al-

la fine dell'avventura, con il terzo album (JOURNEY, 1973).

**Torniamo alle idee per il disco…**

Stavo cercando ancora di elaborare gli eventi della mia vita, convinto di poter pagare uno stipendio a tutti, dai musicisti ai fonici. Volevo investire i soldi guadagnati con *Fire* nella nuova musica. Presto compresi che non era fattibile senza un management all'altezza. Un gruppo non puoi dirigerlo dall'interno. Bisognava conquistare un pubblico totalmente nuovo, stando leggermente fuori dal mainstream a quel punto.

**Da dove nacque l'idea dello zoo galattico per l'esordio dei Kingdom Come?**

All'epoca c'era un grande interesse per l'astrologia, soprattutto negli USA, e lo mescolai alla spiritualità; ricordo di essermi ritrovato a una festa di compleanno organizzata dai Jefferson Airplane…

**Ahi, arrivano i guai…**

Una festa in cui c'erano tantissime candele e gli invitati impegnati silenziosamente in un gioco orientale. Mi invitarono a un altro tavolo dove mangiai in fretta. Appena finii mi mostrarono un libro enorme con gli insegnamenti spirituali "segreti" da tutto il mondo. Mi spiegarono che era utilizzato da Elvis Presley, che non assoceresti mai al misticismo. Quando tornai a Londra ne trovai delle copie presso il Watkins Bookshop a Cecil Court (libreria fondata nel 1893 da John M. Watkins, amico e discepolo di Madame Blavatsky – Eléna Petróvna von Hahn, saggista, occultista nata in Ucraina nel 1831).

**Siamo nel 2025 e quel negozio, specializzato in testi dell'occulto, esiste ancora e ha pure un buon punteggio su Tripadvisor!**

Nel frattempo c'erano stati tanti problemi con gli Hell's Angels, l'uso eccessivo di LSD, le cose che tutti ormai conoscono. Volevo scoprire cosa mi frullava in testa al rientro in patria e notai che il mondo stava andando in un'altra direzione, forse verso il punk, sia negli USA che in Inghilterra. Cercai un approccio più originale alla lavorazione del disco e, quindi, chiesi ai musicisti di immaginarsi, per esempio, intrappolati all'interno della Battersea Power Station. Dovevano immagina-

In alto: Watkins Bookshop a Londra. Sotto: Arthur Brown sul palco del 2Days Prog+1 (2024).

**«IL PUBBLICO COLLOCAVA KLAUS SCHULZE NELLA STESSA CATEGORIA DI MOZART E BEETHOVEN, CHE POTEVANO USARE UN CORO, MA LUI AVEVA PRESO UN INTERPRETE DI CANZONETTE COME ME!»**

ANTONIO DE SARNO

**«VOLEVO INVESTIRE I SOLDI GUADAGNATI CON FIRE NELLA NUOVA MUSICA DEI KINGDOM COME. PRESTO COMPRESI CHE NON ERA FATTIBILE SENZA UN MANAGEMENT ALL'ALTEZZA»**

ANTONIO DE SARNO

re un luogo senza finestre e senza vie di ingresso o di uscita. Era un esercizio mentale per spingerli a desiderare di scappare. Partiva un riff di chitarra che poi veniva passato al batterista e così via. Si creavano dei loop che dovevamo portare avanti, variando ogni tre giri, per quanto possibile. Mentalmente si creava uno strano stato di fuga in cui si perdeva un po' il senso della propria individualità: come mi trovo qui? mima il basso… "Il crudele maestro di questo mondo ci tiene incatenati attraverso la nascita e la morte". Così nacque la canzone *Galactic Zoo*.

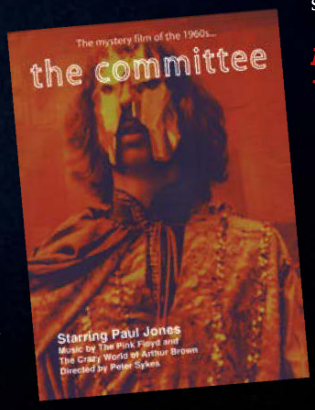
*The cruel master of this earth*
*Holds me bound by death and birth*
*My soul enticed here to be caught*
*Trapped in time and sealed by thought*
*Hears its fellow prisoners cry*
*"We must find truth before we… die!"*
*Help me!*
*Save me!*
*All I want to know*
*Is just who we are and where I go*

(Il crudele padrone di questa terra – Mi tiene legato tra morte e nascita – La mia anima, sedotta, qui viene catturata – Intrappolata nel tempo e sigillata dal pensiero – Ascolta i compagni di prigionia gridare – "Dobbiamo trovare la verità prima di… morire!" – Aiutami! – Salvami! – Tutto ciò che voglio sapere – È solo chi siamo e dove vado)

Dopo l'esercizio, cercammo di trasmettere quell'idea di essere prigioniero (*canta il giro*), e ci costruimmo sopra degli accordi (*continua a cantare*). Ogni volta variammo i ritmi, a un certo punto li feci marciare come una banda militare. Nacque tutto così. Una canzone alla volta.

Sopra: copertina e label di JOURNEY. A sinistra: sul palco del 2Days Prog+1 (settembre 2024).

Sotto: The Crazy World a Seattle (8 dicembre 1968); poster del film noir *The Committee* (1968) di Peter Sykes, colonna sonora con due brani dall'album dei Crazy World (*Prelude-Nightmare*, *Fire*), il resto della musica è dei Pink Floyd.




## Il secondo album (KINGDOM COME, 1972), invece?

Il secondo album fu più il risultato di un lavoro collettivo, senza la mia supervisione costante (*canta* "questa è sempre la mia nave! – *City Melody*"). Il tema era l'acqua, un misto tra fantascienza e canto operistico. La componente fantascientifica riguardava un esperimento sul cervello di una persona, che cominciava a credersi un semaforo (*canta*). Il chitarrista si travestiva da telefono gigante e si assisteva a uno scambio di battute: "*Se pensi di essere ancora tu al comando della nave, ci tocca ricorrere all'uso brutale della forza*". Era davvero un dialogo tra personaggi alla ricerca di identità, che trovai affascinante nello scrivere. Il lavoro sul primo disco mi trasformò profondamente e lo stesso accadde per l'ultimo dei nostri tre album.

## La chiusura della trilogia…

Già ai tempi del Crazy World stavo lavorando su Animalas, dio dall'aspetto animale che combatteva contro una divinità meccanica. Questo interesse per le macchine si sviluppò ulteriormente e, al momento di realizzare il terzo album, successe di tutto: per esempio, il batterista scappò con la moglie del bassista. Il tastierista **Michael William Grenile "Goodge" Harris** poco dopo se ne andò per insegnare in un'università di Birmingham. Finimmo, in pratica, come trio, senza tastierista. Ci ritrovammo a suonare al LSE (London School of Economics), che all'epoca rappresentava un vero traguardo per un gruppo, ma decidemmo di utilizzare una drum machine, la Bentley Rhythm Ace, allora una novità assoluta. Oddio, non proprio inedita, perché **Sly and Family Stone** erano già impegnati a usare una drum machine in studio, ma noi decidemmo di fare un ulteriore passo, incorporandola sia nei concerti sia nelle registrazioni. Ovviamente, nessuno di noi sapeva cosa stesse succedendo in studio con Sly, per cui a noi sembrava una vera innovazione. Erano tempi molto diversi rispetto a oggi!

## È un disco registrato nel 1972 che sembra anni luce davanti a tutto ciò che si produceva allora. Credo sia stato giustamente rivalutato a distanza di anni.

Azionavo la drum machine mentre cantavo e **Andy Dalby** suonava la chitarra; a quel punto, si unì a noi Victor Peraino alle tastiere.

## Andando un po' indietro, ti vorrei chiedere se è vero che eri stato invitato a partecipare al festival di Woodstock…

Sì. Me lo chiese un tale, più di un anno prima, ma c'erano sempre personaggi simili nell'ambiente che proponevano eventi che poi non si concretizzavano. Pensai all'ennesimo sbruffone, in realtà, e non aveva senso accettare un impegno così importante con una persona che non conoscevo bene. Successivamente, a New York, dopo un concerto a Central Park, arrivò Bill Graham (storico impresario americano) che cercò di convincermi, a modo suo. Era un promoter estremamente energico, a cui era stata affidata la scelta. Ci aveva fatto suonare in diverse occasioni, ma quando venne a vederci quella volta capì che eravamo cambiati… non eravamo più una rock band e quindi per lui meno interessanti.

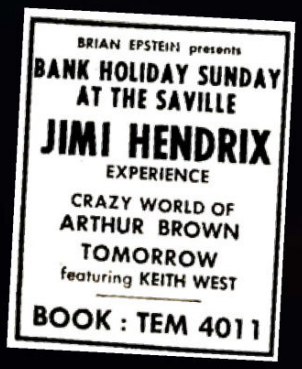
## È vero che avresti dovuto realizzare qualcosa insieme ai Curved Air e Vincent Crane attorno al 1979…

Vero, ma c'erano tanti progetti all'epoca che, per un motivo o per l'altro, non decollarono mai. Ce ne fu uno con **Peter Jenner**, ad esempio, manager dei Pink Floyd. Volevano realizzare un grande progetto teatrale e io avrei dovuto essere il protagonista. **Roger Waters** non aveva ancora concepito opere di grande respiro, e quindi tutto dipendeva dai finanziamenti… che, chiaramente, non arrivarono.

## Chissà cosa sarebbe stato? Intanto, esaurita l'esperienza Kingdom Come, ti sei ripresentato con il tuo primo album solista, DANCE (1975).

È stato bello metterci il mio nome, ma le cose andarono diversamente da come avrei desiderato. Doveva essere un disco di world music e intendevo creare un lavoro autentico, con ritmi e cadenze provenienti da ogni parte del mondo, da cui il titolo DANCE. Avrei voluto collaborare con un tastierista di talento e, tramite un amico poliziotto del Gloucestershire, un giorno mi recai a casa di **Steve Winwood**. Avevo già condiviso il palco con lui, ma non lo conoscevo realmente. Avevo sempre apprezzato la sua voce, anche se lui eccelleva sia come chitarrista che come tastierista. Sapevo che era appassionato di musica africana e pensai di proporgli il ruolo di tastierista per quel lavoro. Rimasi colpito nello scoprire che possedeva un organo da chiesa in casa, che si estendeva dal piano terra fino al sottotetto! Che casa! Arrivai proprio mentre stava suonando e lui volle informarsi del progetto, rimanendone entusiasta. Sembrava tutto ok, così come sembrava fattibile avere **Stevie Wonder** in quel momento come produttore. Andai nel backstage quando suonò a Lon-

dra, poco prima che salisse sul palco. Mi feci presentare ed ebbi qualche difficoltà iniziale, ma poi il tour manager uscì e mi domandò del progetto a pochi minuti dall'apertura del sipario. Pensai comunque di approfittarne e lui mi ricevette. Mi prese la mano, la tenne in silenzio per qualche minuto, senza pronunciare una parola, e poi disse di sì. Avrebbe partecipato. Il manager parlò nuovamente del progetto e mi parve meno convinto. Mi recai alla mia etichetta, la Gull, che mi aveva appena indotto a fare un tour radiofonico, spiegando loro che Winwood e Wonder avevano dato l'ok. La Gull aveva tre artisti su Tamla Motown (casa discografica di Wonder), ma nessuno di questi aveva riscosso successo. Ascoltarono i demo, ma non ne rimasero convinti. Dissi loro che tutto sarebbe cambiato con l'aggiunta della parte teatrale. Quando tornai alla Gull qualche tempo dopo sembrava tutto ok. Il dream team durò poco, poiché la Gull non poteva più permettersi di rimanere affiliata alla Motown, rischiando di finire indebitata e preferì rinunciare. Però DANCE rimane molto bello, ristampato nel 2023 dalla Esoteric in una versione estesa. Comunque non si può certo definirlo un disco di world music!



Sopra: Jimi Hendrix/Crazy World/Johns Children/Crying Shames (8 ottobre 1967, Londra).

**Hai collaborato con l'Alan Parsons Project nel brano *The Tell Tale Heart*, contenuto in TALES OF MYSTERY AND IMAGINATION EDGAR ALLAN POE, album ispirato ai lavori del celebre scrittore americano.**

**Eric Woolfson**, autore del testo, mi fece ascoltare la musica, spiegandomi in parte l'idea. Conoscevo già la storia e il testo mi piacque molto, lasciandomi ampio spazio interpretativo.

**Be', ti lanci nel pezzo con un urlo, in effetti…**

Quando andai in studio, il brano risultò notevolmente diverso rispetto al provino che avevo sentito. Forse fu al secondo take, se ricordo bene, che Alan mi disse che quella era la versione definitiva e così finì lì.

**È strano che non ti abbia più coinvolto nei suoi dischi e che, da Edgar Allan Poe, tu sia passato a William Blake con la canzone *Jerusalem*, inclusa in THE CHEMICAL WEDDING, disco solista di Bruce Dickinson del 1998.**

Sia Blake che Poe trasmettevano una intensità simile, pur essendo diversi. Restano sempre scrittori eccellenti, con una padronanza unica della lingua. Lavorare con Bruce, poi… diciamo che lui sceglie accuratamente le persone con cui collaborare, optando per chi gli possa dare esattamente ciò che ha in mente per il progetto. Sì, ebbi molta libertà, e ciò mi servì anche per rilanciare la mia carriera dopo che mi aveva colpito una emorragia cerebrale.

**… anche la tua partecipazione a JOYLAND, album solista di Chris Spedding, ex chitarrista dei Nucleus (2015) è considerata una interpretazione vocale di tutto rispetto…**

Chris è in giro da sempre e lo conoscevo tramite **Pete Brown** (His Battered Ornaments, Piblokto!, Cream) e **Jim Mortimore**, attuale bassista del Crazy World. Musicalmente, il brano *Now You See It* era già perfettamente realizzato, e fu facilissimo aggiungere la mia parte.

**Una decina di anni fa ti sei ritrovato a collaborare con una nuova versione dei Kingdom Come…**

Avevo già riavviato il Crazy World con **Nick Pynn** (classe 1962), che oltre a essere un eccellente chitarrista e bassista, è anche abile nel creare e utilizzare loop dal vivo. Un concerto con lui significava praticamente suonare con una band al completo. Quella lineup durò per un bel po', integrando anche un violoncellista e l'attuale batterista dei Colosseum. Victor Peraino aveva messo su una nuova versione dei Kingdom Come a Detroit e, essendoci ritrovati proprio nelle sue vicinanze, ci propose di suonare insieme, in modo da realizzare un disco di qualità. Fondamentalmente eravamo io e Nick Pynn, mentre Victor riprese i brani aggiungendo ciò che poteva, dando vita a IN TIME (2014).

Who/Crazy World/Joe Cocker/Small Faces/Mindbenders a Liverpool (20 novembre 1968). Nella pagina a destra una immagine di Arthur a casa sua (2025).

**Un modo piuttosto bizzarro per realizzare un disco, ma non meno significativo dei tre lavori storici, se ci pensi!**

Se vuoi, ti racconto la storia di Klaus Shulze…

**Sono tutto orecchie!**

Una volta suonai con lui a Rouen praticamente senza preparare nulla (7 maggio 1977). Nel 1979, in occasione del tour di DUNE, provammo qualcosa a Parigi, poi di corsa trentotto concerti (Dal 1° ottobre a Brema sino al 22 novembre a Zurigo). Mi chiese di interpretare il personaggio principale e, strada facendo, nacquero altre idee. Ogni spettacolo era chiaramente diverso, ma alcune cose rimanevano invariate. Una sera mi prese da parte e mi chiese di cantare roboticamente, cioè in uno stile completamente diverso dal mio consueto approccio. Ci provai e a Klaus piacque. Durante il tour si dimostrò estremamente organizzato! Fu la prima volta che integrava un cantante, pur sapendo benissimo che molti dei suoi fan non avrebbero gradito l'idea: lo collocavano nella stessa categoria di Mozart e Beethoven, che potevano usare un coro, ma lui aveva preso un interprete di canzonette come me! Era tutto improvvisato e dovetti fidarmi del pubblico, facendo la mia parte. Di solito cantavo in inglese, ma a Parigi provai a esibirmi in francese. Aveva tante regole e, dopo il secondo concerto, mi riprese perché feci ridere il pubblico, esclamando "il mio pubblico non vuole ridere". La sera successiva mi trovai a improvvisare delle mosse di ballo e lui ribatté: "Al mio pubblico non piace. Prima li fai ridere e adesso balli! I miei concerti non sono così!". A lui non era mai passato per la testa che gli spettacoli potessero includere tali elementi, ma questo contribuì a renderli estremamente interessanti, soprattutto per il pubblico.

**E adesso?**

Con la mia compagna Claire stiamo portando avanti concerti multimediali, che contengono numerosi elementi visivi. Lei ha assemblato il repertorio in modo che risultasse unitario e adesso siamo impegnati con un nuovo disco, sempre per la Prophecy, che dovrebbe uscire entro settembre di quest'anno. Il materiale è stato scritto e registrato da nove mesi ormai, in collaborazione con **Dan Smith** dei Noisettes, gruppo di grande successo nei primi anni 2000, che fa parte dell'attuale formazione dei Crazy World. Musicalmente, per ora non posso svelarti nulla! Sentirai!

«DAVID BOWIE MI SUGGERÌ DI REALIZZARE UNA MIA VERSIONE DI **HOW COULD I BE SUCH A FOOL**, BRANO INCLUSO IN FREAK OUT! (1966) DI FRANK ZAPPA. SECONDO LUI ERA PERFETTO PER ME»

# ECHI IMMORTALI DI UN TEMPO LONTANO

**L'anfiteatro di Pompei, costruito dai romani nell'80 a.C., era un luogo in cui gli spettatori assistevano a combattimenti di gladiatori. Per milioni di fan sarà sempre il luogo in cui i Pink Floyd hanno suonato in una arena vuota e silenziosa. L'idea è di Adrian Maben, giovane e ambizioso regista, che ha speso tutta la vita ampliando la sua opera "incompiuta". I Pink Floyd restaurano e pubblicano nel 2025 cinque bobine di pellicola a 35mm ritrovate nel loro archivio. Il titolo è PINK FLOYD AT POMPEII MCMLXII, col suono remissato da Steven Wilson. Un film che ha sorpreso prima di tutto la band, che lo aveva snobbato.**

Testo: **Nino Gatti (The Lunatics)**

## La lunga strada che da Birmingham porta a Pompei

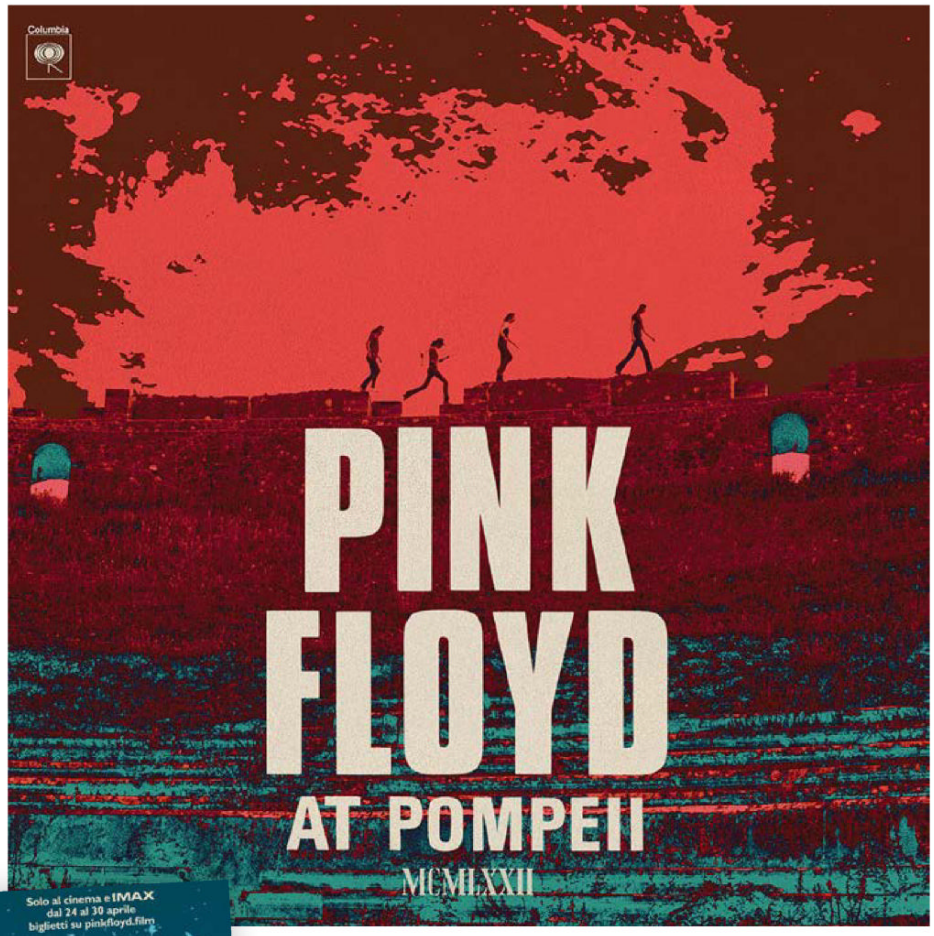
Adrian Maben, nato in Inghilterra nel 1942 da padre scozzese, cresce con una forte passione per il cinema e l'arte. Dopo la morte della madre nel 1963, completa gli studi in biochimica a Oxford, ma nel 1964 si trasferisce a Parigi. Qui partecipa a un concorso per una borsa di studio e sceglie di studiare al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove si forma sotto la guida di **Nanni Loy**. Impara l'italiano e si immerge nella cultura cinematografica del nostro Paese. Tornato in Francia, inizia a collaborare con l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française) e si dedica alla critica cinematografica e alla produzione di documentari sulle figure di Magritte e Tinguely. La sua carriera si sviluppa all'incrocio tra cinema e arte, ambiti che continuano a ispirarlo profondamente. Maben in quel periodo conosce la produttrice **Michèle Arnaud**, figura chiave per il suo futuro lavoro con i Pink Floyd. Nel 1969, grazie a lei, ottiene un incarico per la TV belga RTB, realizzando due documentari su band prog emergenti inglesi, **East of Eden** e **Family**. In quell'occasione incontra due persone importanti: l'operatore **Jacques Boumendil** e la segretaria di edizione **Marie-Noëlle Zurstrassen**, detta Zoè, che aveva già lavorato con i Pink Floyd nel 1968 durante le riprese del video *Apples and Oranges* a Bruxelles. Maben si appassiona ai Pink Floyd dopo averli visti in concerto alla Roundhouse di Londra e aver ascoltato l'album UMMAGUMMA (1969). Tra il 1968 e il 1970 assiste all'ascesa della band in Francia, dove riscuote successo con concerti e la colonna sonora di *More*, film di **Barbet Schroeder**. Nel 1970 il gruppo consolida la fama fran-

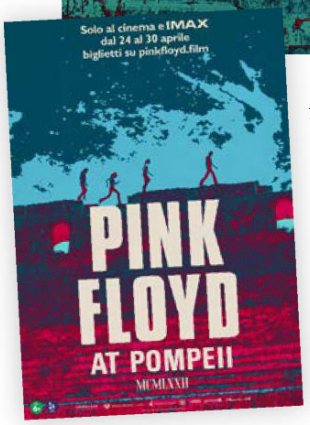
Dicembre 1971, Gilmour, Mason, Wright e Waters durante le riprese per il film di Adrian Maben negli Studios de Boulogne di Parigi.

cese con vari concerti, tra cui quelli a Parigi, Saint-Tropez e alla Fête de l'Humanité, che celebra i cinquant'anni della nascita del partito comunista francese (12 settembre 1970). Maben è affascinato anche dal legame tra la loro musica e il cinema, in particolare nel film *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni. Colpito da questo connubio, decide di collaborare con la band, all'epoca in piena ascesa con ATOM HEART MOTHER. In quei giorni un altro francese, il coreografo **Roland Petit**, aveva contattato la band per legare la musica al balletto, collaborazione che si concretizza soltanto a fine 1972.

Il primo passo di Maben è proporre un film con i Pink Floyd al loro severo manager, **Steve O'Rourke**. Dopo un primo contatto telefonico con risposta tiepida, lo incontra a Londra per spiegare l'idea: filmare la band unendo musica e opere di artisti come De Chirico, Delvaux, Magritte, Tinguely e Christo, portando con sé libri e foto per chiarire il progetto. In quell'occasione incontra anche **David Gilmour**. O'Rourke resta scettico, ma propone: se Maben trova un luogo adatto alle riprese, i Pink Floyd accetteranno. Gilmour non si espone.

L'incontro lascia Maben incerto e il ritorno a Parigi è pieno di dubbi, in attesa di una risposta che tarda ad arrivare.




La copertina del doppio 33 giri e del film *Pink Floyd at Pompeii*, pubblicati dalla Sony Columbia il 2 maggio 2025. A destra, il laser disc del film pubblicato in Germania nel 1982 e un celebre bootleg in vinile con le musiche del film.

## Cronaca di panini, passaporti e fantasmi negli scavi

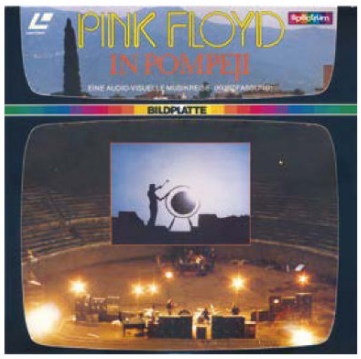
Primavera 1971. Maben parte per una vacanza in Italia con la sua ragazza, visitando Roma, Napoli, e gli scavi di Ercolano e Pompei, dove il destino del film sembra attenderlo. I due arrivano a Pompei in autobus, come semplici turisti. La città, celebre sia per il santuario della Beata Vergine del Rosario sia per l'area archeologica dominata dal Vesuvio, lo colpisce profondamente. Antica città romana distrutta nel 79 d.C. dall'eruzione del Vesuvio, Pompei fu sepolta da cenere e lapilli, conservandosi intatta nel tempo. Durante la visita, Maben resta affascinato dall'atmosfera unica del sito. Più tardi, in albergo, si accorge di aver perso il passaporto, probabilmente durante il pranzo a base di panini nell'anfiteatro. Decide di tornare agli scavi, ormai chiusi, e convince un guardiano ad aprirgli, riuscendo così a rientrare.

Per via della luce, del silenzio e dell'atmosfera surreale al crepuscolo, Adrian quella sera non trova il passaporto, ma scopre la location perfetta per il concerto. Nel libro *Pink Floyd a Pompei* (The Lunatics, Giunti 2016), racconta: "Ero solo in un luogo millenario, misterioso, circondato dal frinire di cicale e da un ronzio impressionante; il silenzio sotto il sole era diventato un concerto di insetti, mentre lo stridio dei pipistrelli produceva echi sinistri fra le antiche mura. L'anfiteatro aveva preso vita al tramonto, ed era inevitabile cadere preda delle suggestioni. Sembrava che i fantasmi dei morti fossero tornati a popolare il luogo".

L'idea: far suonare il gruppo in un sito storico, silenzioso e senza pubblico. Poi, il ritorno di corsa in albergo, il cuore in gola, e la corsa al telefono per contattare O'Rourke.

## Incroci planetari alla ricerca della *crew* perfetta

La scelta di Pompei non è casuale: unisce l'amore di Adrian per l'arte al desiderio di rompere con il cliché dei film-concerto alla Woodstock, incentrati sul pubblico adorante e l'artista sul palco, formula che lui non condivide. Serviva un'idea nuova, e la scintilla accesa al crepuscolo nell'anfiteatro romano sembrava perfetta. Adrian con-



tatta Michèle Arnaud per produrre il film per la tv francese. Lei coinvolge **Reiner Moritz**, conosciuto ai tempi della tv belga, che diventa figura chiave del progetto: riesce a convincere gli investitori e, a sua volta, O'Rourke, che spinge la band ad accettare.

Grazie ai suoi contatti con le tv europee, Moritz trova gli investitori: Bayerischer Rundfunk, Radiodiffusion-Télévision Belge e Radio Télévision Française. Il progetto coinvolge professionisti da tutta Europa: belgi, francesi, tedeschi, italiani, un regista scozzese, musicisti e tecnici inglesi, e un montatore spagnolo. Una sorta di Unione Europea *ante litteram*.

Resta però un ostacolo: ottenere il permesso della Soprintendenza ai Beni Culturali, difficile in un periodo in cui i concerti di band straniere in Italia avevano causato disordini. La proposta, però, rassicura: riprese segrete, senza pubblico e senza rischi. Inoltre, la musica dei Pink Floyd esalta la bellezza storica di Pompei.

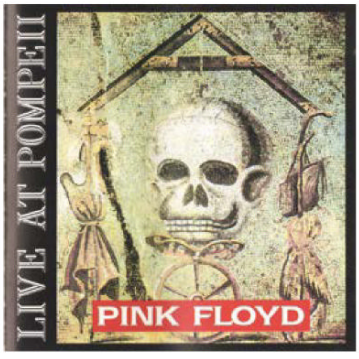
Maben riceve il contatto di Ugo Carputi, docente di architettura a Napoli, noto e ben introdotto in Soprintendenza. Carputi, estimatore dei Pink Floyd, appoggia il progetto e ottiene il via libera: sei giorni di riprese concessi. Maben si attiva subito. È a Roma per lavoro quando il 20 giugno 1971 i Pink Floyd si esibiscono in città. In un incontro chiariscono: niente playback, suoneranno dal vivo. Il regista visita Cinecittà per scegliere le attrezzature, poi si reca a Napoli, incontra Carputi e fa un nuovo sopralluogo a Pompei.

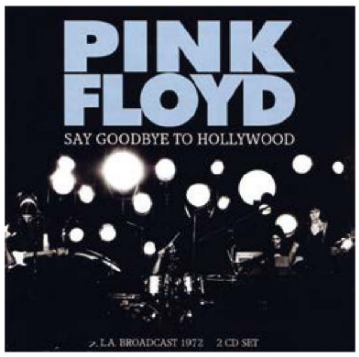
**«L'anfiteatro aveva preso vita al tramonto, ed era inevitabile cadere preda delle suggestioni. Sembrava che i fantasmi dei morti fossero tornati a popolare il luogo»**
Adrian Maben

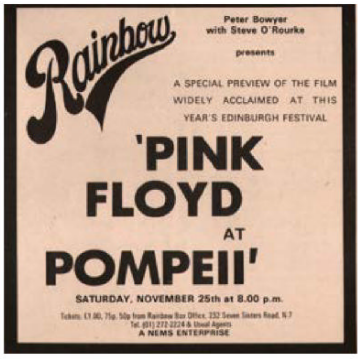
Poi si reca a Napoli, incontra Carputi e fa un nuovo sopralluogo a Pompei. Resta in ballo la data per le riprese. I Pink Floyd hanno un calendario serrato, il periodo ideale viene individuato nei primi giorni di ottobre, quando le giornate sono ancora climaticamente accettabili per le riprese all'aperto.

Maben coinvolge collaboratori fidati conosciuti durante la sua carriera, tra cui Zoè e i cameramen **Claude Agostini** e **Jacques Boumendil**. Tutti accettano. Per il montaggio post-riprese viene scelto **José Pinheiro**. Ha le idee chiare anche sulla scaletta, ispirata al concerto di Roma e all'album UMMAGUMMA, in particolare alle quattro tracce live: *Astronomy Domine*, *Careful With That Axe Eugene*, *Set The Controls For The Heart Of The Sun* e *A Saucerful Of Secrets*, quest'ultima con il maggior potenziale visivo. Nonostante il budget limitato, Moritz consiglia di usare pellicola 35mm invece del 16mm: più costosa, ma con qualità superiore per la tv e adatta anche al cinema. Grazie alla sua visione, nel 2025 le bobine originali sono state recuperate in 4K. Nell'anfiteatro vengono installate quattro cineprese: tre Mitchell, ideali per concerti perché silenziose ma pesanti, e una Arriflex. Due delle Mitchell hanno fatto la storia del cinema italiano, usate da Federico Fellini e Sergio Leone. Pur essendo alla sua prima grande esperienza, Maben ha le idee chiare: per ottenere riprese circolari della band, ordina da Roma una rotaia ad anello, prevedendo di sistemare i musicisti al centro.

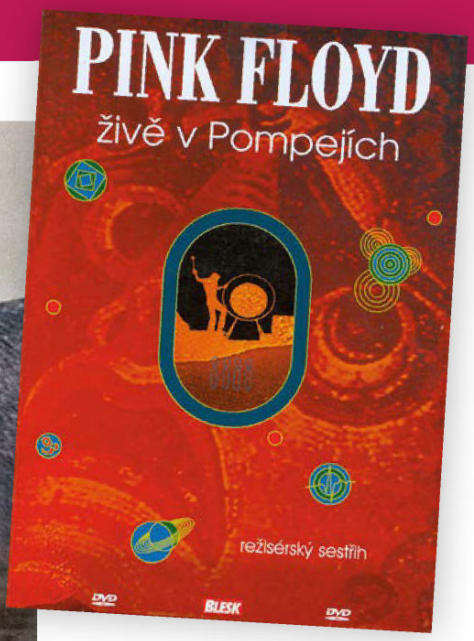
Moritz arruola il direttore della fotografia **Gábor Pogány**, già collaboratore di Vittorio De Sica. Per contenere i costi, al posto dei tecnici francesi si scelgono quelli di Cinecittà.

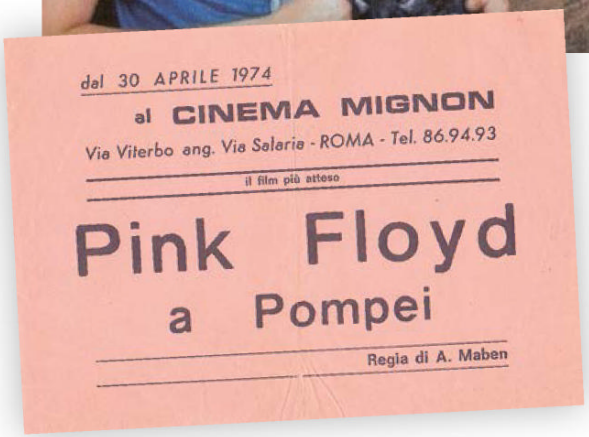



**In alto a destra: volantino giapponese per il film e inserzione pubblicitaria inglese del 1974. Sopra: le copertine delle edizioni italiane del 1971 di MEDDLE e THE PIPER AT THE GATES OF DAWN. A sinistra: copertine di bootleg storici con le musiche del film. A destra: foto dal film su un Cd bootleg e inserto pubblicitario per la proiezione al Rainbow Theatre del 25 novembre 1972.**



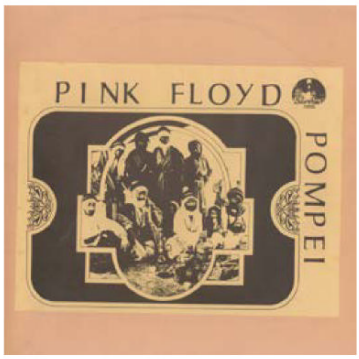

Steve Marriott e i suoi cani. Il dvd della Repubblica Ceca (2009) e il flyer del cinema Mignon di Roma. In basso inserzione inglese, copertina del celebre bootleg e label del disco radiofonico USA.

## Tutti a Pompei

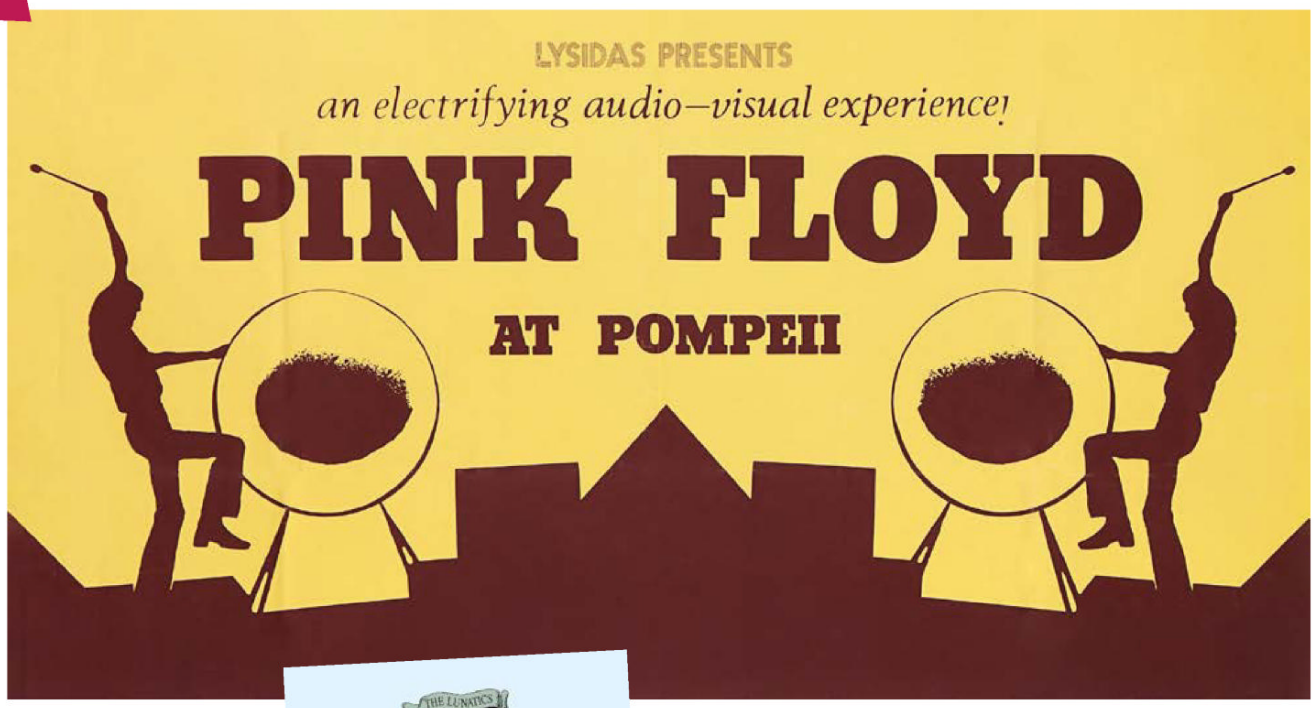
Le settimane prima dell'arrivo a Pompei sono cariche di tensione per Maben: tutto deve essere pianificato con precisione, il tempo a disposizione per le riprese è poco e spera di evitare imprevisti. Con il primo ciak fissato per il 2 ottobre parte da Parigi. Il 30 settembre, tra le 10 e le 11:30, i Pink Floyd registrano lo special radiofonico *Sounds of the Seventies* di John Peel, trasmesso poi il 12 ottobre da BBC Radio One. I tecnici caricano strumenti e attrezzature e partono per la località campana. Il 1° ottobre la band vola da Londra a Napoli, raggiungendo Pompei in tarda mattinata. Alloggiano al Grande Albergo del Rosario (oggi Habita79), vicino agli scavi. Per quella formazione dei Pink Floyd, abituati ai live dal 1968, è un impegno di routine: sono ormai dei professionisti e hanno esperienza davanti alla cinepresa. Nello stesso giorno, dopo un lungo viaggio, arrivano anche i tecnici della band con due furgoni Avis carichi di strumenti e amplificazione. Il mixer a 24 canali giunge da Parigi, dagli studi Europa-Sonor.

Per il trasporto O'Rourke chiede duemila sterline, che Maben copre con l'eredità di sua madre. I Pink Floyd, attenti alla qualità delle incisioni, scelgono un registratore Ampex a otto piste, decisione che ha facilitato il remix curato da Steven Wilson per la versione 2025. L'audio viene ripreso con un accorgimento tecnico: sette tracce sono dedicate agli strumenti (due alle voci, una ciascuna per tastiera, basso e chitarra, due per la batteria), mentre l'ottava, su consiglio di **Jean-Michel Poudubois** degli Europa-Sonor, è riservata al segnale di sincronizzazione.

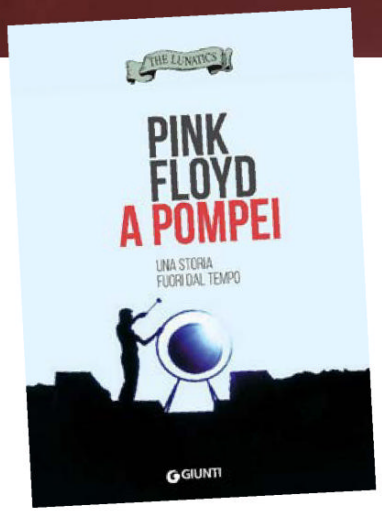
La *crew* del gruppo, ormai esperta dopo anni di concerti, allestisce le attrezzature nell'anfiteatro, dove spicca alle spalle dei musicisti lo schieramento delle casse nere Wem, su cui i *roadies*

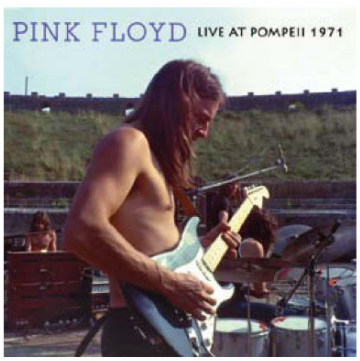


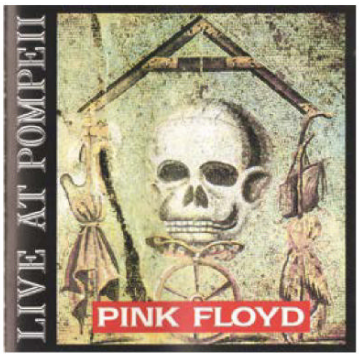
**«Peter Watts ha detto che il suono dell'anfiteatro aveva una sorta di eco. Non era secco come in studio. Ha ipotizzato che i romani per costruirlo pensarono anche all'acustica»**
Adrian Maben

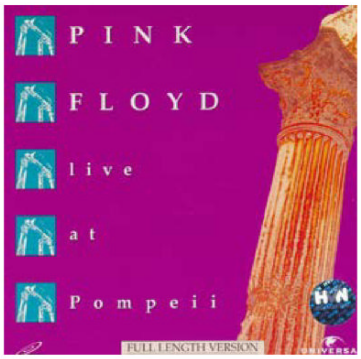


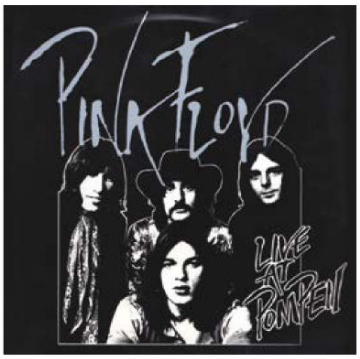

hanno inciso "Pink Floyd. London" con bombolette spray per personalizzarle e prevenire furti. Le mura del teatro romano offrono un suono caldo e ricco di eco. Ricorda Adrian Maben: "Peter Watts ha detto che il suono dell'anfiteatro aveva una sorta di eco. Non era secco come in studio. Ha ipotizzato che i romani pensarono anche all'acustica".
Le condizioni sono ideali per un lavoro di alto livello, con attrezzature audio-visive tra le migliori dell'epoca.
Nel pomeriggio del 1° ottobre tutto è pronto per un primo tentativo di riprese, ma arriva subito uno stop: la fornitura elettrica, garantita dalla Soprintendenza pochi giorni prima, non regge il carico dei macchinari al lavoro. La corrente salta di continuo e non c'è soluzione. Anche il giorno dopo la situazione resta critica, con la tensione alle stelle e nessuna luce in fondo al tunnel. Watts propone di far venire da Londra un collega "che fa miracoli", ma tempi e costi lo rendono impossibile. Nel caos, Maben decide di spostarsi il 3 ottobre con la band alla Solfatara di Pozzuoli per alcune riprese con camera a mano. Non si tratta di un concerto ma di immagini della band che si aggira tra fango e gas, utili come inserti nel film.
Anche il semplice trasporto alla Solfatara si rivela complicato: l'albergo è vicino al santuario di Pompei e proprio quella domenica si tiene la Supplica, una processione che blocca tutta la cit-





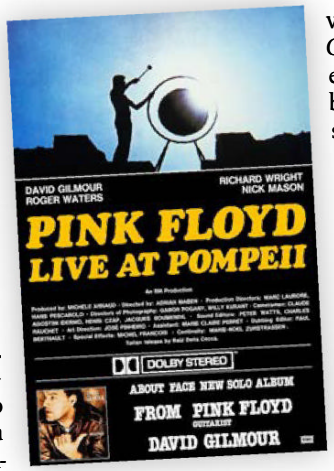



**In alto, poster inglese e la copertina del libro *Pink Floyd a Pompei – una storia fuori dal tempo* (The Lunatics, Giunti 2016).**
**A sinistra, vinile e Cd bootleg con musiche del film, a destra le copertine di alcuni Laserdisc e quella del doppio vinile bootleg "LIVE AT POMPEII.**

tà. Uno spostamento di pochi minuti li tiene fermi tutta la mattina. Maben si sente in un incubo, sull'orlo di una crisi di nervi. Al rientro, finalmente una buona notizia: il problema è stato risolto grazie a un lungo cavo che ha portato corrente dal centro cittadino all'anfiteatro. Qualcuno grida al miracolo, altri pensano all'intercessione della Madonna di Pompei. Ma i due giorni persi non tornano. Intanto, con più tempo libero, i Pink Floyd — ancora sconosciuti ai più — si aggirano tra le strade di Pompei, incuriosendo i residenti.

La scaletta prevista da Maben viene stravolta da Steve O'Rourke, che poche ore prima delle riprese consegna al regista il test pressing del nuovo album dei Pink Floyd. La band è irremovibile: vuole assolutamente suonare due nuovi brani di MEDDLE, la lunga suite *Echoes* e lo strumentale *One Of These Days*, per un totale di circa mezz'ora di musica — praticamente mezzo film. Inizia così una trattativa che porta a un compromesso: ok per i due nuovi brani, ma ci sarà spazio anche per alcuni classici.

Maben è costretto a riscrivere in fretta la sceneggiatura, trovando altre angolazioni di ripresa per le nuove canzoni. La suite, troppo lunga per una sola take, rappresenta un'ulteriore sfida. I tempi sono stretti, ma si proverà a registrare anche *Set The Controls For The Heart Of The Sun* e *A Saucerful Of Secrets*, su cui Maben aveva costruito complesse sequenze, considerandola ideale per l'anfiteatro. I Pink Floyd ci avevano visto giusto: senza *Echoes* e *One Of These Days*, il film non sarebbe stato lo stesso. Per Maben, un super lavoro: recupera un giradischi in albergo e passa la notte ad ascoltare i due brani, buttando giù un nuovo piano di riprese.




**In alto: cinque foto promozionali per le proiezioni in America del 1974. Locandina del 1984 che promuove il film di Maben e l'album solista di David Gilmour. A destra: la copertina della versione in Laserdisc olandese (1982).**

## Primo giorno di riprese: la lunga *Echoes*

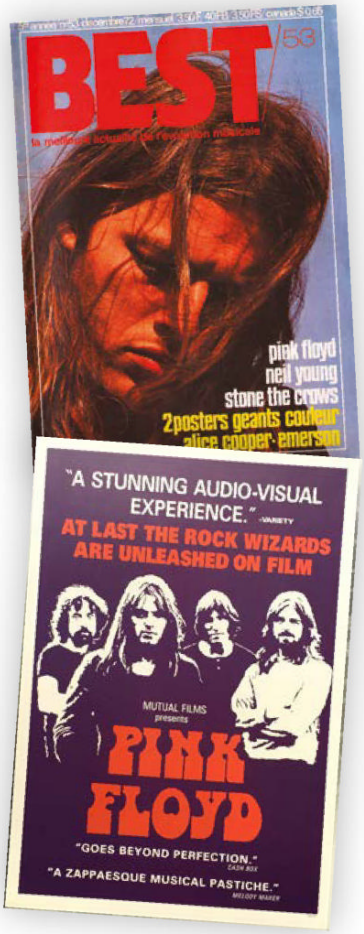
Le prime riprese ufficiali nell'anfiteatro iniziano il 4 ottobre. Si inizia con la *part one* di *Echoes*, catturata dalla cinepresa Arriflex di **Claude Agostini**, posizionata sulla sommità delle mura sud. Per registrare il brano, che si interrompe prima del lungo momento strumentale centrale, viene suddiviso in quattro tronconi da unire in fase di montaggio.

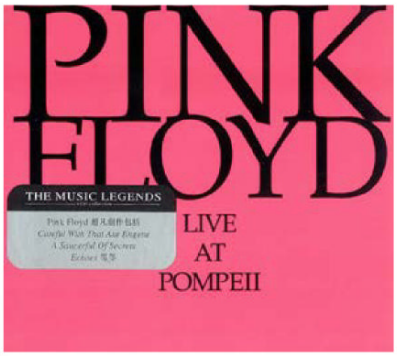
Durante le riprese, i Floyd dimostrano grande professionalità: dopo ogni ciak si avvicinano al mixer, ascoltano quanto inciso e rifanno il pezzo se necessario. Fa caldo, tanto che Gilmour e Wright suonano a torso nudo.

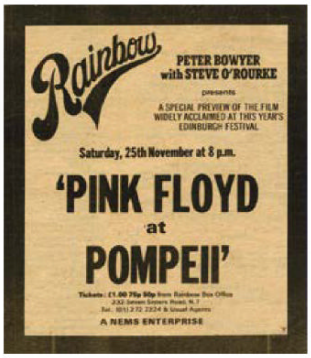
Il limite di dieci minuti a pellicola delle cineprese Mitchell richiede un calcolo preciso della durata di ogni esecuzione, affidato a Zoè e al suo cronometro manuale. Niente digitale, tutto analogico, ci si adatta. Zoè ha anche il compito di custodire una valigetta con i soldi inviati da **Reiner Moritz** per le spese quotidiane, compresi i bisogni dei musicisti. Per sicurezza, non se ne separa mai, nemmeno di notte: la tiene sotto il cuscino.

Grazie all'impegno di tutti, le riprese vanno avanti fino al tardo pomeriggio, recuperando il tempo perso con oltre venti minuti di girato necessari a completare *Echoes*.

A sinistra, le copertine di due Laserdisc.
A destra, la foto di Gilmour a Pompei sulla rivista francese «Best», manifesto USA, il video Cd cinese e due inserzioni inglesi per la proiezione al Rainbow di Londra del 1972.



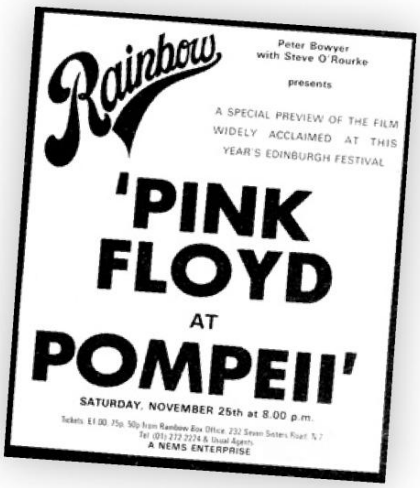



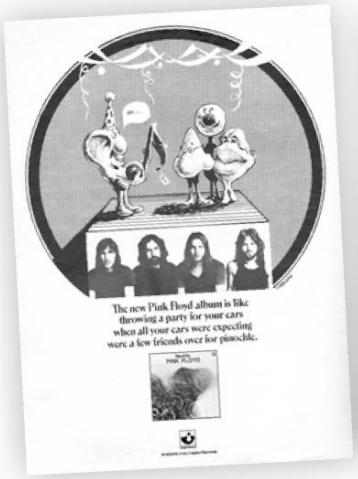

### *A Saucerful Of Secrets* e *One Of These Days*

La mattina del 5 ottobre si svolgono alcune prove in vista delle difficili riprese pomeridiane di *A Saucerful Of Secrets*, durante le quali Gilmour, Waters e Wright si spostano dalle loro consuete postazioni per coprire le diverse sezioni strumentali, seguiti dalle cineprese. Nel film, il consueto sfondo nero che introduce i brani è animato da quattro coppie di linee azzurre verticali, che vibrano in sincronia con il basso di Waters. Tra i momenti più memorabili, le immagini di Gilmour seduto a terra mentre estrae suoni taglienti dalla Fender, Wright che percuote con mani e gomiti i tasti del pianoforte Steinway & Sons, Waters che colpisce il gong e Mason immerso in un loop ipnotico sulla batteria. Al termine di questo pandemonio sonoro si raggiunge la catarsi finale l'organo solenne di Wright e il celebre coro celestiale intonato da Gilmour, i cui capelli mossi dal vento gli coprono il volto. Verso il tramonto, il regista ha l'idea di filmare la silhouette di Waters che suona il gong contro il sole. Lo strumento viene portato in cima all'anfiteatro e il musicista si presta per una ripresa e alcuni scatti iconici, poi utilizzati in diversi manifesti cinematografici. Le riprese si concludono il 6 ottobre, con *One Of These Days* provata nel pomeriggio. L'idea di girare in notturna è di Roger, subito appoggiata da Maben, che si consulta con gli operatori per valutare l'efficacia delle luci artificiali. È una tipica serata di inizio ottobre, con vento marino che spinge Gilmour a indossare un maglione. Curiosamente, lo stesso vento richiama l'effetto sonoro d'apertura e chiusura del brano su MEDDLE. Per questo momento le cineprese si concentrano su Mason, con diverse inquadrature, inclusa quella dall'alto ottenuta con la Mitchell su carrello dolly, già usata per il suo drumming in *Saucerful*. Nick offre una performance esclusiva, frutto di un'intuizione di Maben, che rompe la consuetudine dei film-concerto di mostrare il batterista esclusivamente durante i drum solo. Si è diffusa la voce che le pellicole girate per quel brano siano andate perse durante il rientro a Parigi, ma Maben, come racconta nel libro dei Lunatics (Giunti, 2016), smentisce questa versione, parlando di una scelta precisa di focalizzarsi sul batterista. Nel film, infatti, il resto della band appare solo in secondo piano, accanto a Mason – forse anche per via della scarsità di pellicola, ormai agli sgoccioli.

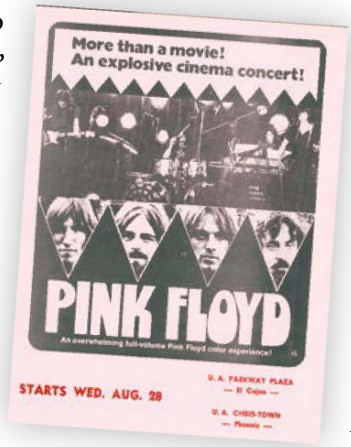
Da Pompei il regista porta a Parigi solo le immagini di tre brani completi. Gli imprevisti iniziali rendono chiaro che il film è ancora incompleto e ser-



**«Ho trovato la loro musica fantastica e diversa rispetto ad altri gruppi. C'erano tutti i piccoli sussurri, i rumori e le grida. Era un mondo diverso, e quel mondo diverso era assolutamente affascinante»**
Adrian Maben



ve una soluzione, al momento lontana. Le registrazioni audio, invece, sono numerose e chi ha potuto ascoltarle conferma la presenza di parti musicali non legate ai brani del film-concerto. Il 7 ottobre, prima di smantellare il set, Maben propone a O'Rourke di girare *Astronomy Domine*, potente brano dell'era Barrett e apertura del live di UMMAGUMMA. Ma la band deve rientrare in Inghilterra per due concerti il 10 e 11 ottobre, poi volare negli USA per l'esordio di un nuovo tour americano a San Francisco il 15. O'Rourke, senza impegni precisi, accenna a Maben della possibilità di nuove riprese in uno studio parigino. Prima del volo, i Pink Floyd concedono un'ultima ripresa sul Vesuvio, che finirà nelle immagini aggiuntive del film. Rimasto solo, Maben scopre che il conto dell'albergo è ancora da saldare. In attesa del pagamento dalla produzione a Monaco, resta "in ostaggio" della città. Anni dopo, Pompei gli renderà omaggio con cittadinanza onoraria e mostre, per aver legato per sempre il nome della città a quello dei Pink Floyd.




**Annuncio USA per l'album MEDDLE; «Melody Maker» del 15 maggio 1971; Waters a Pompei su «Rock & Folk» (1972); annuncio proiezione dei film di Pink Floyd e Yes a Sydney; poster USA (1974).**

## Le nuove riprese di Maben con i Pink Floyd

Tornato a Parigi, Maben sviluppa parte del girato e, con il montatore José Pinheiro, verifica la sincronia tra immagini e audio: tutto funziona. A fine ottobre viene realizzato un montaggio provvisorio per una proiezione privata a favore dei produttori Arnaud e Moritz. Il film convince e si cercano nuovi fondi per completarlo. O'Rourke conferma la presenza della band a Parigi dal 13 al 20 dicembre. Le riprese hanno luogo agli Studios de Boulogne. Per impegni sopraggiunti, il direttore della fotografia cambia: arriva **Willy Kurant**, affiancato da nuovi operatori e dal supervisore effetti visivi **Michel Ygouf**, che opera con il Transflex e lavora con due tappi in ogni orecchio per attutire il volume! Il tecnico del suono **Charles Rauchet**, già presente a Pompei, affianca Peter Watts anche nelle registrazioni agli studi Europa-Sonor. Gilmour, nel 2017, ha ricordato: "Avevamo una macchina a 8 tracce Brenell, centinaia di fili e un piccolo mixer. È incredibile come ottenemmo un suono così buono sotto il sole cocente. Ci sono molti ricordi e fantasmi in quel posto".

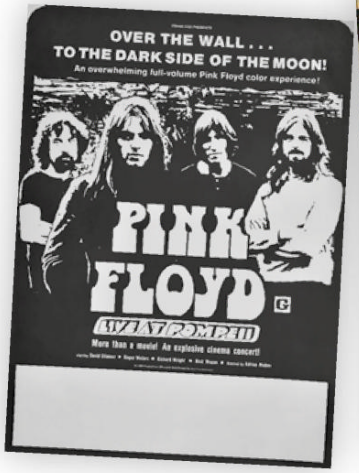
## A Parigi fingendo di essere a Pompei

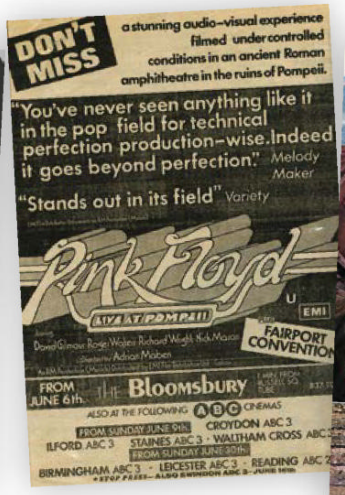
Il primo ciak parigino è per *Careful With That Axe Eugene*, classico pinkfloydiano destinato a restare a lungo nei loro concerti. Il filmato si apre con l'immagine del celebre mosaico del I secolo a.C. raffigurante il *memento mori*, in linea col tema del brano. *Careful* è forse il brano più *watersiano*, con Roger che si lancia in vocalizzi estremi fino all'urlo disumano che fa esplodere la musica: lo stesso che fece sobbalzare Michelangelo Antonioni nel 1969, tanto da volerlo per la scena clou di *Zabriskie Point*. Per questo pezzo, Kurant scova negli studi alcune luci degli anni Quaranta, che insieme al buio e all'atmosfera musicale, creano un'intensa suggestione visiva e sonora.

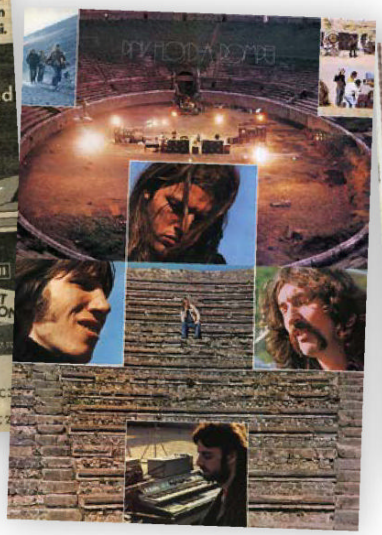
Il secondo brano che viene completato a Parigi è *Set The Controls*, già in scaletta all'epoca di Barrett. Maben realizza qui ciò che non aveva potuto fare a Pompei: grazie a una rotaia circolare, la camera ruota intorno alla band in un crescendo che culmina nel suono del gong. L'emozione continua con oltre due minuti di immagini di Wright ripreso in solitaria, mentre sullo sfondo scorrono opere d'arte e calchi in gesso degli abitanti di Pompei. Suggestive anche le sequenze d'archivio di una eruzione e degli affreschi degli scavi. A Parigi, Maben filma alcuni inserti per *Echoes* e *Saucerful*. Mancano alcune immagini della seconda parte di *Echoes*, per cui la band suona in playback con gli stessi abiti di Pompei: Gilmour e Wright, che a Pompei erano a torso nudo, devono replicare l'aspetto, nonostante il gelo dello studio. Sul finale di *Echoes part 2*, vediamo i Pink Floyd del dicembre 1971 a Parigi suonare davanti a proiezioni di loro stessi a Pompei due mesi prima. L'unico dettaglio fuori posto è la barba accorciata di Wright, che non combacia con quella folta del girato italiano.

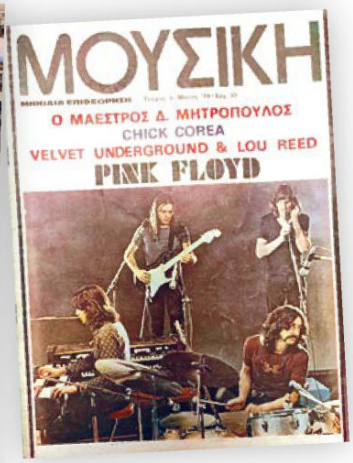
A complicare il tutto, i Pink Floyd suonano davvero a Parigi mentre nel film si sente l'audio originale di Pompei. Per anni non fu reso noto che parte delle riprese vennero fatte in uno studio parigino, ma l'impatto del film non ne ha risentito: il cinema, in fondo, è anche finzione. L'ultima canzone

**«LIVE AT POMPEII si rivelò molto deludente in termini finanziari, specialmente perché si perse sulla scia di DARK SIDE OF THE MOON»**
Nick Mason



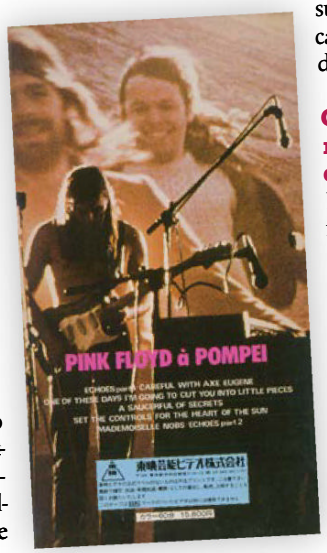




filmata nella capitale francese riflette il lato giocoso degli artisti, spesso poco noto. La band decide di inserire un altro brano da MEDDLE, scegliendo *Seamus*, blues cantato da Gilmour, accompagnato dagli ululati di un cane. Il cane si chiama proprio Seamus ed è di **Steve Marriott** degli Humble Pie, amico di Barrett e Gilmour. Scelta non casuale: in quel periodo i Pink Floyd chiudono spesso i concerti con un blues improvvisato. Ad Adrian viene in mente Madona Bouglione, nipote del celebre direttore del Cirque Bouglione, che aveva notato per le strade di Parigi con un maestoso levriero russo (Borzoi). Decide di rintracciarla e chiederle di portare il cane in studio.

Madona aveva già incrociato la musica dei Pink Floyd nel 1970, quando aveva ideato "Open Circus", spettacolo presentato alla Cartoucherie de Vincennes con contributi di Dalí e musiche dei Floyd, unendo circo, pop, teatro e proiezioni. La Bouglione accetta e porta in studio Nobs, subito coccolata da tutti. Seguono alcune prove e le riprese: Waters e Gilmour, accovacciati, suonano rispettivamente chitarra e armonica; Rick, inginocchiato, accarezza Nobs e le tiene il microfono. Il blues dura circa due minuti, con Nobs che guaisce in perfetta sintonia. Nel film, il brano viene ribattezzato *Mademoiselle Nobs*, omaggio al beagle di Adrian, anche lui chiamato Nobs (anagramma di Nobs risulta essere anche il nome di una cara amica della defunta madre del regista).

**Inserzioni USA e UK per il film, poster francese e copertina di una rivista greca. In basso, Vhs Giappone (TOEI, 1983), il libro *Figures* di Allen Jones (1969) visibile nel film e la Betamax "made in Japan".**



## Gli Europa-Sonor nelle grinfie maniacali dei Pink Floyd

La seconda parte della permanenza dei Pink Floyd a Parigi è quella che più compete alla loro esperienza in studio. La lavorazione si sposta negli studi Europa-Sonor di Parigi, struttura fondata dall'ingegnere del suono **Jean-Michel Pou-Dubois** agli inizi degli anni Sessanta e dismessa nel 1975. I Pink Floyd ascoltano l'audio destinato al film e, dove necessario, aggiungono nuove parti. Allo scopo di effettuare delle modifiche sul suono, i Floyd trasferiscono l'audio delle tracce originali di ottobre su un multitraccia Ampex, raddoppiando le tracce da 8 a 16. Avrebbero così aggiunto nuove parti in una delle otto tracce libere, sostituendo successivamente quella indesiderata con la traccia corretta. Da buon regista Maben porta in studio un operatore di ripresa e una Countant 16, maneggevole cinepresa da 16mm per immortalare le operazioni di sovraincisione. Il regista prova anche a intervistare tutti i membri della band, mettendo in pratica quelle riprese che non era riuscito a realizzare nel ristorante dell'albergo di Pompei: "L'hotel dove alloggiavamo sarebbe stato il posto ideale per girare una sequenza del genere. Volevamo farlo tutti. Ci sarebbero stati camerieri italiani, pasta, vino locale e tante chiacchiere. Alla fine l'idea fu abbandonata – non c'erano né tempo né soldi". Le immagini in bianco e nero, raccolte in quelle ore agli Europa-Sonor, saranno ritrovate anni dopo dal regista e in parte utilizzate all'interno del Dvd *Live at Pompeii* del 2003. Prove e interviste agli Europa-Sonor finiranno in un documentario di circa un'ora completato da Maben solo nel 2013, intitolato *Chit Chat with Oysters*, che cita nel titolo una delle scene in cui i Pink Floyd si ingozzano senza ritegno con ostriche e birra in una delle pause di incisione. Questo documentario, disponibile in rete sul sito de La Cinémathèque française, non è mai stato pubblicato ufficialmente su Dvd.

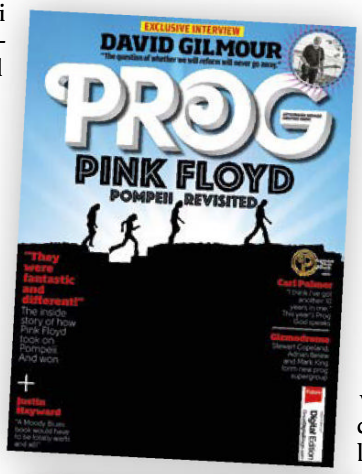
## Tre mesi in un mulino per un montaggio "fatto in casa"

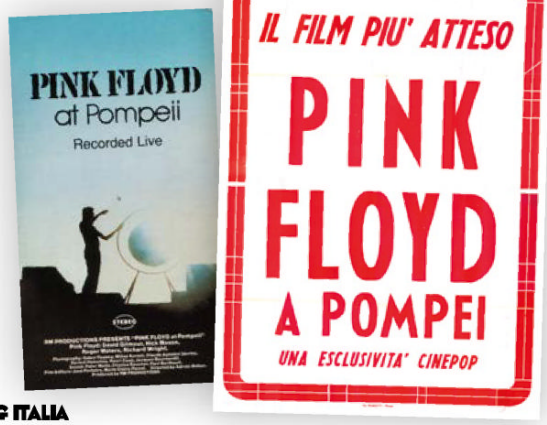
Nel gennaio 1972 Pinheiro e Maben si trasferiscono a Le Moulin d'Andé (Normandia), a due ore da Parigi. È un luogo circondato dal silenzio, in piena campagna, dove Adrian si è rifugiato in passato per riposare e che intende utilizzarlo per tagliare ulteriormente i costi di produzione della pellicola. Sfrutteranno la comodità di poter alloggiare nella struttura, attrezzata con la cucina in modo da consumare i pasti in santa pace senza dover uscire. A fare loro compagnia ad Adrian c'è Marie-Claire Perret, allora compagna del regista, che assume il ruolo di assistente per il montaggio del film e, infine, il beagle di casa Maben. All'interno del mulino viene si-

Front cover della Vhs giapponese del film (TOEI, 1983) e la Betamax USA della Harmony Vision (1982).

Il numero di «Prog» (UK) del 2017.
La Betamax americana di *Pink Floyd at Pompeii* (1984).
Manifesto italiano della Cinepop (1974).

stemato un tavolo di montaggio Intercine Milano. I tre porteranno a termine il lavoro in team, con confronti, scambi di idee e litigi che giovano al prodotto finale. Si prova a utilizzare anche alcuni effetti speciali per valorizzare le immagini, molti dei quali risultano oggi molto datati, come le fiamme che paiono bruciare il volto di Waters durante *Careful* o lo *split screen*, che consente di dividere in più porzioni l'immagine sullo schermo. Nel montaggio finale di *Careful* sono inseriti i Floyd ripresi a Pozzuoli, insieme a quelle di repertorio di una eruzione, fornite al regista da Haroun Tazieff, vulcanologo e geologo franco-belga di casa a Parigi in quel periodo. Il lavoro prosegue fino a marzo 1972, quando viene ultimato il master a 35mm, sul quale viene trasferito l'audio finalizzato dalla band nello studio parigino.




A giugno viene organizzata a Parigi una proiezione privata per i Pink Floyd, che si dimostrano molto soddisfatti del risultato finale, nonostante qualche dubbio su alcuni effetti visivi che saranno comunque lasciati al loro posto rispettando il lavoro del regista. Con l'approvazione della band, il film si può dire concluso, ma non per Adrian, che lo percepiva come incompiuto e progetta nuove aggiunte. Nella sua edizione con i brani ripresi tra Pompei e Parigi nel 1971 è intanto prevista per il 2 settembre 1972 una importante *première* fuori concorso al 26° Edinburgh International Film Festival. La reazione di pubblico e critica è confortante. Si racconta anche di una proiezione a Milano il 26 ottobre alla 26ª convention del MIFED (Mercato internazionale del film, del tvfilm e del documentario), la prima assoluta in Italia anche se solo per addetti ai lavori.

Tra Adrian e Waters si è intanto creata una conoscenza vissuta anche al di fuori dagli impegni di lavoro. Nell'estate 1972 il regista invita Roger e sua moglie Judith, nei pressi del fiume Teme, nell'Hereforshire, per una giornata di pesca con la mosca per la quale Maben ricorda di essere meno bravo del bassista. Mentre pescano insieme, Adrian prende coraggio e spiega a Roger che avrebbe voluto aggiungere qualche elemento all'interno del film. Grazie a nuove immagini il regista intendeva mostrare agli spettatori le modalità di lavorazione della band, rivelando le origini del loro suono e le fasi creative della loro musica. "Ho pensato che sarebbe stato molto interessante mostrare come producevano i loro rumori, i loro suoni elettronici e come li mettevano insieme . Ho trovato la loro musica fantastica e diversa rispetto ad altri gruppi. C'erano tutti i piccoli sussurri, i rumori e le grida. Era un mondo diverso, e quel mondo diverso era assolutamente affascinante". Il bassista gli comunica che gli serviva qualche giorno e che ne avrebbe parlato con la band. Con le nuove immagini il film si allunga dalla durata di un'ora a lungometraggio, adatto per la proiezione nei cinema. Reiner approva con entusiasmo l'idea e, instancabilmente, si mette alla ricerca di nuovi fondi.

La risposta di Waters arriva con una telefonata a casa Maben solo agli inizi di ottobre. Sarebbe stato possibile filmare i Pink Floyd in studio la settimana successiva, a condizione che ci fosse un solo cameramen, una sola cinepresa e che le riprese non dovevano ostacolare il lavoro in studio. Per Maben comincia una corsa contro il tempo per recuperare a Londra un tecnico e una cinepresa da 35mm. Adrian arriva per un sopralluogo a Abbey Road domenica 15 ottobre e il mattino successivo è pronto nello studio 2 per due giorni di riprese (16 e il 17 ottobre 1972). I Pink Floyd stanno registrando da maggio le canzoni dell'album THE DARK SIDE OF THE MOON, con Maben che ha il privilegio di catturare su pellicola Gilmour, Waters e Wright mentre incidono *Travel Section* (futura *On The Run*), con Waters che per la gioia di Adrian è concentrato sull'uso dell'avveniristico sintetizzatore VCS3. Le altre riprese in studio del primo giorno sono relative a *Us And Them* con Wright che aggiunge parti di pianoforte sul pezzo, Gilmour che prova a sovraincidere la chitarra su *Lunatic Song* (poi *Brain Damage*), infine Waters che inserisce un giro di basso su *End* (*Eclipse*) il giorno successivo. Mason, che ha già registrato le sue parti di batteria, si mostra alla cinepresa soltanto durante le interviste nella mensa degli studi. È sua la prima immagine mostrata nelle riprese in studio, quando ordina a favore di cinepresa "*uova, salsiccia, patatine, fagioli e tè*". Nel film Mason chiarirà con insistenza che predilige la torta di mele ma assolutamente senza crosta…

## Pink Floyd Live At Pompeii – More than a movie

Sempre da DARK SIDE ma in una versione primordiale rispetto a quella del disco, l'introduzione a mo' di ouverture che apre il film e che ricorda *Speak To Me*, l'inizio dell'album del 1973, è uno strumentale lungo oltre tre minuti, nastro offerto da O'Rourke a Maben durante le fasi di montaggio del film. La traccia offre un suono simile al battito del cuore, effetti di gong, sintetizzatori e tastiere, sul quale il regista aggiunge alcuni ef-

fetti per aumentare l'aspettativa nello spettatore, offrendo i titoli di presentazione del film. Il brano viene utilizzato mentre sullo schermo è tutto nero per quasi due minuti, fino a quando arrivano le prime immagini: non sono quelle del gruppo, mostrano invece alcuni scorci degli scavi di Pompei fino alla prima ripresa all'interno dell'anfiteatro, raccolte dall'alto con la Arriflex. Si vedono da lontano i due roadie dei Pink Floyd che portano il gong nell'arena, mentre intorno è tutto vuoto, e poi in rapida successione vengono portati strumenti e amplificazione della band, le cineprese e altro. Su sfondo nero, ecco i nomi dei quattro musicisti offerti da un semplice font color rosa. Sul finire dell'intro, arriva la scritta "Pink Floyd Live at Pompeii" e di seguito la dicitura "basato su un'Idea e Diretto da Adrian Maben". Notare le due maiuscole su Idea e Diretto. Dettagli, ma importanti.

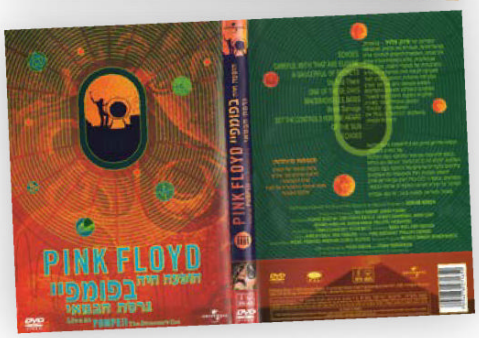
Sono trascorsi tre minuti e mezzo dall'inizio del film, quando lo sfondo nero con scritte azzurre annuncia "ECHOES part I" e il celebre *ping* iniziale. Il viaggio inizia qui, una partenza di grande stile cinematografico, come di chi sta per svelarti i segreti più reconditi che ti ammalieranno per i prossimi ottanta minuti.

Le immagini riprese dall'alto stravolgono le leggi basilari del cinema. In un film, solitamente, non si svelano i dietro le quinte, non si vedono le cineprese, il regista o i tecnici impegnati nelle riprese. Qui tutto è già svelato sin dall'inizio. A metà dell'arena ci sono i Pink Floyd pronti dietro ai loro strumenti, poco più avanti ecco la squadra di riprese e ancora più lontano quattro persone di spalle dietro al mixer. L'obiettivo della cinepresa si muove lentamente e si avvicina, che si avvicina verso i musicisti. È la prima parte di *Echoes*, la nuova suite che i Pink Floyd hanno inserito nei loro concerti a partire da aprile 1971. È chiaro sin dai primi inserti extra-Floyd decisi dal regista che la pellicola non propone solo un concerto. Lo si nota nella la sequenza che anticipa la sezione cantata di *Echoes*, dove Maben aggiunge le immagini di alcuni bassorilievi dell'antica Pompei. Dai volti scolpiti nella pietra si passa al faccione a tutto schermo di Wright, quasi coperto dal microfono Sennheiser e subito dopo il volto di Gilmour, che duetta in voce con il tastierista.

**«Suoniamo una serie di brani nell'anfiteatro, con alcune riprese in stile *Top of the Pops* di noi che camminiamo sulla cima del Vesuvio e cose del genere. Credo che ai fan del gruppo piacerà molto»**
Roger Waters

P. Floyd: Pompeii film at Rainbow

A REMARKABLE FILM of Pink Floyd performing amid the ruins of Pompeii in Southern Italy is to have its official British premiere at London Rainbow Theatre on Saturday, November 25. The movie was shot in the old Roman open-air amphitheatres, both by day and by night. It was previewed to critics at this year's Edinburgh Film Festival, and met with their combined acclaim. Promoter Peter Bowyer, who has taken the Rainbow booking for the picture, hopes to send it out on general release. The movie is titled "Pink Floyd At Pompeii", and it inspired this comment from the Rainbow's general manager: "It is easily the best rock film I have ever seen."




Annuncio stampa della premiere inglese del 1972 e copertina del Dvd di stampa israeliana del film (2008).

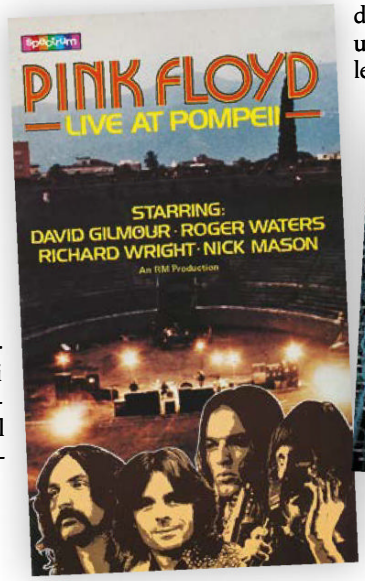
La Vhs inglese del 1981 e l'immagine di Gilmour per il "live streaming" dell'evento "50th Pink Floyd Live at Pompeii" del 28 ottobre 2021.

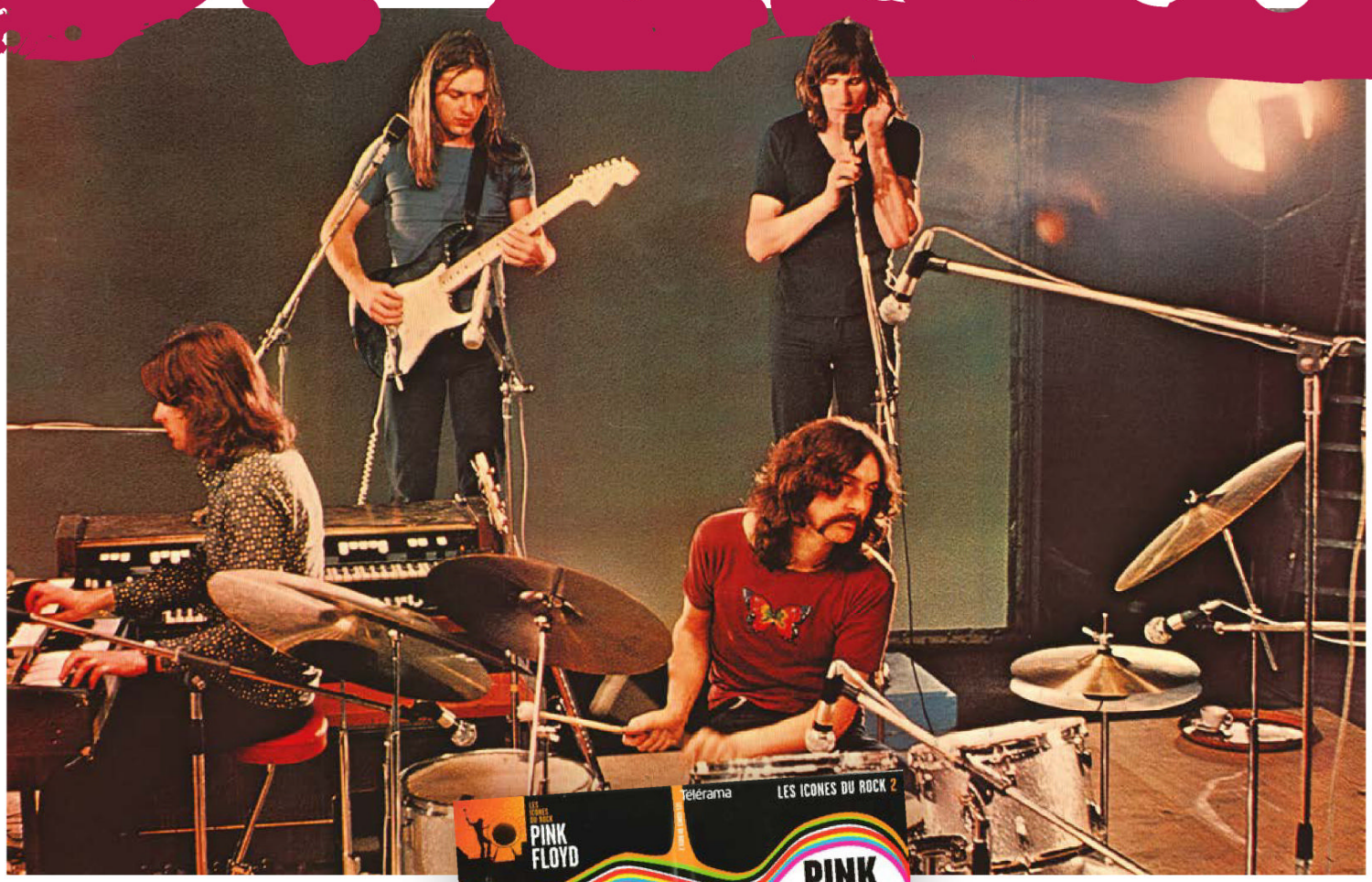
I brani che si susseguono nel corso del film *Live at Pompeii* sono *On The Run* (studio), *Careful With That Axe, Eugene* (live), *A Saucerful Of Secrets* (live), *Us And Them* (studio), *One Of These Days* (live), *Set The Controls For The Heart Of The Sun* (live), *Brain Damage* (studio), *Mademoiselle Nobs* (live).

Il finale è affidato a *Echoes (part 2)*, che utilizza alcune scene raccolte da Adrian sul Vesuvio e si conclude, con la ripresa dall'alto dell'anfiteatro e l'obiettivo che stavolta si muove allontanandosi dalla band.

### Il successo del film negli USA: Money!

Nel 1974 *Live at Pompeii* ha già incassato ai botteghini due milioni di dollari solo con le proiezioni negli Stati Uniti ma non per i Pink Floyd, probabilmente distratti dalla pioggia di dollari causata dal successo di DARK SIDE, numero uno negli States nell'aprile 1973. Mason lo racconta nella sua biografia: "LIVE AT POMPEII si rivelò molto deludente in termini finanziari, specialmente perché si perse sulla scia di DARK SIDE OF THE MOON, per molto tempo ricevemmo pochissime gratificazioni per i nostri sforzi. Al punto che quando, molti anni dopo, un pezzo grosso del cinema di New York contattò Waters a uno spettacolo per dirgli che aveva fatto milioni grazie al film, Roger lo fece accompagnare fuori dal locale… venimmo a sapere in seguito che molta documentazione relativa alla pellicola era andata perduta in un incendio". Per i Pink Floyd il film ha rappresentato un importante trampolino di lancio, che ha coinciso con il momento di maggior esposizione della loro carriera, il successo mondiale di DARK SIDE. Ai tempi dell'uscita del film, con la solita franchezza Roger Waters lo descrive con queste parole: "Suoniamo una serie di brani nell'anfiteatro, con alcune riprese in stile *Top of the Pops* di noi che camminiamo sulla cima del Vesuvio e cose del genere.






Poster con i Pink Floyd davanti al telone Transflex a Parigi, dicembre 1971. Copertina del Dvd francese della serie "Les Icones du Rock" (2013).

Credo che ai fan del gruppo piacerà molto". In realtà quelle immagini mostrano molto di più. *Live at Pompeii* cattura i Pink Floyd nel momento della svolta nella loro carriera, riproponendo, non si sa quanto casualmente, la loro storia musicale in poco più di ottanta minuti. Si parte da canzoni del primo periodo come *Set The Controls*, *Careful* e *A Saucerful Of Secrets* presenti nelle scalette già nell'era 1967-1968 – passando per l'album MEDDLE del 1971 (*Echoes*, *One Of These Days* e *Mademoiselle Nobs* / *Seamus*), fino alle immagini di fine 1972 delle incisioni di DARK SIDE, quando il successo non ha ancora bussato alla loro porta. Un salto che dalla psichedelia passa attraverso il prog fino al classic rock che li ha visti protagonisti negli anni Settanta. Uno snodo nel loro percorso artistico che rende questo film indispensabile per comprendere la grandezza dei protagonisti, capaci di suonare e affrontare la loro musica con piglio serio e professionale, sia dal vivo che nell'impegno in studio di incisione, ma che li mostra umani e ironici nelle testimonianze filmate nel loro tempo libero. Dopo il successo del film, i produttori cinematografici provarono a convincere Maben di replicare il format filmando un altro gruppo rock. "Che ne dici dei Moody Blues con il Grand Canyon sullo sfondo o dei Deep Purple di fronte al Taj Mahal?", racconterà Adrian a un giornalista. Il regista volta pagina e si concentra su nuovi progetti, anche se nel 1978 firma un altro film musicale ma di tipo completamente diverso, *James Brown Soul Brother no. 1*, prodotto ancora da Reiner Moritz. *Pink Floyd Live at Pompeii* vive una nuova primavera dalla fine degli anni Settanta grazie alla sua disponibilità nel fiorente mercato delle videocassette e, a partire dal 2003, nella versione Dvd curata da Maben, che include nel dischetto sia la versione originale in 4:3 del 1974, che la discussa Director's Cut in 16:9, con alcuni inserimenti visivi della Nasa o dell'Agenzia Spaziale Europea che non hanno pienamente convinto. E le outtake? Maben ne parla durante una intervista. "Mentre cercavamo il negativo inutilizzato nei laboratori cinematografici francesi e inglesi, abbiamo appreso di un disastro. Su iniziativa della casa di produzione francese MHF Productions, le 548 scatole di negativi 35mm e le stampe dei giornalieri erano state conservate presso gli Archives du Film du Bois d'Arcy, fuori Parigi. Uno dei dipendenti, un certo Monsieur Schmidt, detto 'le Conservateur', decise sfortunatamente di voler ricavare spazio extra sui suoi scaffali per film più recenti e che il materiale dei Pink Floyd fosse privo di interesse o valore. Le 548 scatole di negativi e le stampe dei giornalieri e degli scarti inutilizzati furono incenerite". Sa-

**«Ho pensato che sarebbe stato molto interessante mostrare come producevano i loro rumori, i loro suoni elettronici e come li mettevano insieme»**
Adrian Maben

rà veramente così? Sicuro che qualcuno non abbia deciso all'ultimo momento di prendere qualcuna di quelle preziose scatole? Esistono di certo diverse tracce audio di prove ed esecuzioni *live* registrate su Ampex in quei giorni a Pompei e, probabilmente, anche a Parigi due mesi dopo. Lo ricorda sempre Adrian, in una intervista: "Un giorno, si dovrebbe realizzare un Cd stereo con tutte le prove, gli scarti e il rumore dei musicisti che suonano. C'è un sacco di materiale inutilizzato su quei nastri".

***Pink Floyd Live at Pompeii*. Le copertine di un Dvd (non autorizzato), un annuncio per una rivista giapponese, le copertine di tre edizioni francesi e una inglese delle Vhs.**

## Gli infiniti titoli di coda

La luce ottobrina di Pompei, la storia degli scavi archeologici, l'imponente e silenziosa presenza del Vesuvio e soprattutto il suono dei Pink Floyd, perfezionato in studio – frutto del loro perfezionismo – sono gli elementi chiave che rendono *Live at Pompeii* un capitolo fondamentale nella storia della band. Il ruolo di anti-star dei quattro musicisti, ripresi da Maben in quei tre giorni, lo rende più autentico rispetto ad altre performance patinate e piene di lustrini. I Pink Floyd indossano semplici jeans e t-shirt, come i tanti turisti che visitano gli scavi. Gilmour e Wright si mostrano a torso nudo non per vanità, ma per il caldo intenso di Pompei. "*And after all we're only ordinary men*", canteranno nel 1973. Ma la loro musica è tutt'altro che ordinaria: è avanguardia, ricerca e sperimentazione. I musicisti immortalati da Maben stavano per dar vita a un filotto di dischi fondamentali, da DARK SIDE (1973) fino a THE WALL (1979). Grazie a Maben, quei ragazzi che avresti ignorato in un supermercato sono diventati immortali, fissati nel tempo come aveva fatto il Vesuvio con Pompei diversi secoli prima. *Live at Pompeii* sancisce l'immortalità della musica dei Pink Floyd, fusa per sempre alle immagini degli scavi e nel cuore di milioni di fan. Una musica attuale ancora oggi: Nick Mason e la sua band, i **Saucerful of Secrets**, suonano con successo fondamentalmente la stessa scaletta.

Il regista sintetizza così la sua intuizione: "Suonare dal vivo in un luogo morto". Da allora, anche grazie a lui, Pompei non è mai stata così viva. E l'anfiteatro, come accade oggi con il cartellone "Pompei è musica" 2025, continua a regalare la sua magia senza tempo.

I RAGAZZI DEL SOLE

COLLEZIONISTA ANTIQUARIO

ACQUISTA
DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI: BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.

ANCHE INTERE COLLEZIONI
MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

Milano, primavera 1973. **Lucio Battisti** inizia a lavorare a un nuovo progetto discografico (ANIMA LATINA). È in cerca di sonorità scarne ed essenziali, vuole una formazione ridotta all'osso. La scelta cade sul batterista mantovano **Gianni Dall'Aglio** – ex **Ribelli** e con lui nell'album precedente – e sul genovese **Bob Callero**, già bassista del gruppo progressive **Osage Tribe** e ai tempi componente dei **Duello Madre**.

# Al servizio di ANIMA LATINA

Testo: **Stefano Milioni**

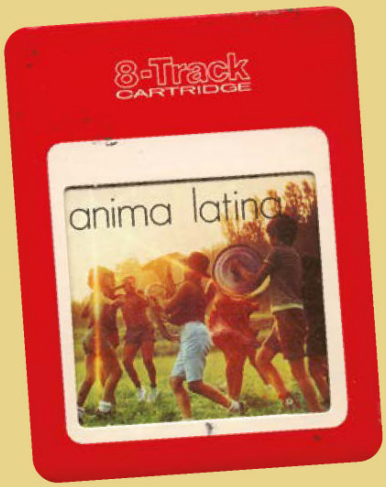
La band **Duello Madre** era prodotta dal pianista, arrangiatore e direttore d'orchestra **Gian Piero Reverberi**. È proprio lui a suggerire Callero a Battisti. Qualche mese più tardi, nel settembre del 1973, uscirà IL NOSTRO CARO ANGELO, che segna l'inizio di un periodo sperimentale per l'artista di Poggio Bustone. È una fase che culminerà nel 1974 con la pubblicazione di ANIMA LATINA, disco di culto che Battisti realizzò anche grazie al prezioso contributo di musicisti come – oltre a Dall'Aglio e Callero – **Claudio Pascoli**, **Claudio Maioli** e **Massimo Luca**. Nell'intervista che segue, tratta dal libro ANIMA LATINA. ANATOMIA DI UN CAPOLAVORO (Arcana Edizioni, novembre 2024) di Stefano Milioni e Sergio Albonico, Callero racconta la sua non sempre facile esperienza con Battisti, dai giorni de IL NOSTRO CARO ANGELO a quelli delle prime prove al Mulino e delle registrazioni di ANIMA LATINA al Fonoroma di Cologno Monzese.

**«Lucio negli anni post Mogol ha letteralmente voltato le spalle al successo e al suo pubblico… ha rovesciato il tavolo e mandato affanculo tutti»**

Musicassetta edizione italiana.

**È vero che hai iniziato a collaborare con Lucio Battisti grazie a Gian Piero Reverberi?**

Sì. Reverberi produceva a Genova il nostro gruppo Duello Madre e Lucio



In alto da sinistra: copertina italiana, retro edizione francese e cover edizione spagnola. A sinistra: cartuccia Stereo 8 (Italia).

era alla ricerca di nuovi musicisti, voleva uscire dal solito giro di turnisti che venivano convocati per le sue registrazioni a Milano. Reverberi è una persona di cui avevo e ho una stima infinita per il suo rigore, devo quasi tutto a lui, che mi portò a Milano alla corte di Lucio e da lì partì la mia carriera, a seguire tutto quello che ho combinato nella vita. Fossi rimasto a Genova, conoscendo la città e le sue non potenzialità, sarebbe stato peggio.

**Provenivi dall'esperienza con gli Osage Tribe di Franco Battiato e dei Duello Madre, come ti sei trovato in un contesto musicale apparentemente così diverso?**

Mi sono trovato subito a disagio nel venir messo a parte di canzoni "commerciali". Non potevo pensare che Lucio per quel tempo fosse una specie di piccolo rivoluzionario, mi sembrava un "canzonettaro" rispetto alla media del mondo musicale che vivevo, che arrivava da Miles Davis, dalle contaminazioni fra jazz e rock, dal prog. Quindi c'è stato un forte disagio. Il carattere di Lucio poi, inizialmente, non aiutava assolutamente.

**In che senso?**

Nel senso che – cosa che io poi nel tempo ho imparato ad apprezzare – non si fidava molto degli estranei, voleva essere sicuro di chi aveva davanti. Anche se io ho superato subito il provino.

**In cosa è consistita la tua audizione?**

Appena arrivato a Milano mi sono trovato Reverberi al pianoforte, con Lucio, e il suo saluto è stato "Aho, buongiorno a genovese!". Non mi sono sentito accolto a braccia aperte, non era una persona empatica, assolutamente. Solo dopo averlo conosciuto uno iniziava a volergli bene. Io mi sono trovato in questa atmosfera abbastanza glaciale con Reverberi che mi dice: "Prova a fare la parte di basso di questo pezzo". Io avevo lo strumento in mano. Il brano era *Prendi fra le mani la testa* (composto musicalmente da Lucio con il testo di Mogol per il cantante Riki Maiocchi, ex Camaleonti, inciso nel 1967 e poi incluso in IL NOSTRO CARO ANGELO). Era un po' il reggae di casa nostra. C'era questo riff decisamente in levare. Abituato alle cose stratosferiche che facevo con il gruppo quella roba lì l'ho suonata in tre secondi. Nel senso che mi sono detto: è tutto qua?

**Quindi il provino è andato subito bene…**

Assolutamente. Lucio ha fatto cenno di sì, successivamente sono stato chiamato quando è iniziato il lavoro per il disco.

**Nel quale è immortalata la tua introduzione al basso de IL NOSTRO CARO ANGELO.**

Quello è stato un momento di illuminazione, è venuto giù subito, non ci siamo stati a lavorare sopra più di tanto.

**È vero che Battisti non voleva tenerlo e che alla fine è stato Reverberi, arrangiatore del disco, a convincerlo?**

Sì, verissimo. Lucio era fuori, noi cazzeggiavamo in studio in attesa che ritornasse e c'era Reverberi in regia che giustamente registrava. A un certo punto, quando stavo girando in tondo su quella frase, è uscita quella roba lì, che non c'era all'inizio della canzone. Era previsto che si partisse con l'accordo e la voce di Lucio. Reverberi lo ha registrato, lo abbiamo perfezionato e quando Lucio è tornato si è un po' stranito dicendo: "Io non c'ero, che si fa, si decidono le cose in mia assenza?". Io ho saputo che la mia parte di basso all'inizio era rimasta perché un giorno, poco tempo dopo l'uscita del disco, ero con Claudio Pascoli a casa sua a Monticello. Con lui poi ho collaborato al suo stupendo NAIFUNK (1978). Mi dice

Etichette 45 giri *Due mondi* e *Abbracciala, abbracciali, abbracciati* (edizione per jukebox).

"andiamo in un bar" e poi mi fa: "Ma lo hai sentito il brano *Il nostro caro angelo*?". Io: "No, guarda". Onestamente a me non fregava niente, ero preso dalle cose mie. Una volta finito il lavoro con Lucio sono tornato a Genova… basta, finito: "Chissà se ci rivedremo più", ho pensato. Insomma Claudio al jukebox seleziona il 45 e parte l'introduzione.

### Che è un piccolo capolavoro…

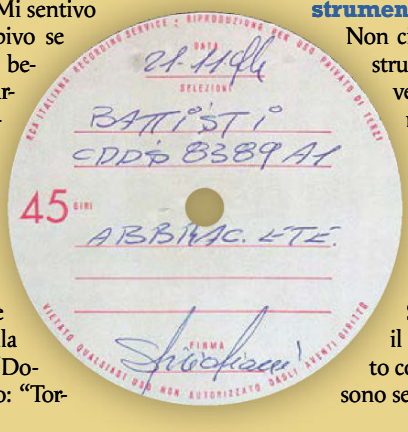
Cosa che io ho riconosciuto solo negli anni. Quando sei giovane è tutto veloce, nemmeno ci pensi che una cosa possa rispuntare fuori dopo tanto tempo e prosegua a portarti consensi, applausi, riconoscimenti. Io continuavo a passare le mie giornate normali. Per me suonare con Lucio era veramente una roba che non vedevo l'ora che finisse, mentre ANIMA LATINA è stata tutta un'altra storia.

### Ti aspettavi che ti chiamasse di nuovo?

No, proprio no. Il rapporto con Lucio, durante IL NOSTRO CARO ANGELO, non è stato per niente idilliaco. Pensa che, più o meno al secondo/terzo giorno, si stava iniziando *La collina dei ciliegi* e io a un certo punto mi sono proprio incazzato, perché lui non mi parlava, o meglio lo faceva solo tramite Reverberi. Mi sentivo considerato zero. Non capivo se quello che facevo andava bene. Così alla fine mi sono arrabbiato pesante e, approfittando del fatto che non ci fosse nessuno in quel momento, ho preso su il basso e sono uscito su via Ripamonti per andare a prendere un treno alla stazione e tornare a casa. Mi è corso dietro Reverberi e alla fermata del tram mi dice: "Dove cacchio vai?!". Rispondo: "Torno a casa, se ne vada affanculo lui e le sue canzonette! Vado a prendere il treno". E lui: "Guarda che il tuo treno si chiama Battisti!". Quanto aveva ragione.

45 giri promozionale spagnolo di *Anima latina / Due mondi*, inserto e copertina dell'edizione giapponese dell'album.

Etichetta per jukebox del 45 giri *Due mondi / Abbracciala, abbracciali, abbracciati*.




Acetato di *Abbracciala, abbracciali, abbracciati* (21 novembre 1974).

### Invece nel tempo è nato un rapporto di amicizia, anche grazie ad ANIMA LATINA.

Io credevo veramente che non mi avrebbe chiamato mai più, pensavo che l'esperienza fosse conclusa e che rimanesse unica, una volta e basta. Invece durante la lavorazione del nuovo album si è creato un sodalizio, a volte dormivamo lì, al Mulino di Anzano del Parco. ANIMA LATINA è cresciuto con un'atmosfera di gruppo, con le prove "comode"… c'era tempo a disposizione, mentre il precedente è nato su materiale già scritto, si trattava solo di ottimizzarlo in studio. Il secondo insieme invece è stato un *work in progress*, sicuramente tanto altro materiale è stato registrato e non compare sul disco. Abbiamo lavorato tanto e quanto pubblicato è solo un estratto di tutto quel lavoro. È stata un'esperienza bellissima.

### Intendi che possono esistere altri brani o solo qualche parte strumentale?

Non ci sono altri pezzi, ma parti strumentali, arrangiamenti diversi. Per quel disco si lavorava su delle intuizioni che venivano seguite passo dopo passo. Si aveva la certezza del punto di partenza, non di quello d'arrivo.

### Era il tuo mondo…

Sì, sicuramente. In più c'era il fatto di essere riconosciuto come musicista da Lucio, mi sono sentito stimato.

### A quel punto il vostro rapporto com'era?

Quando Battisti si apriva era una persona divertentissima, parecchio spiritosa, ma lo faceva solo con una piccola cerchia di persone fidate. Lui, non a torto, diffidava di tutto il circostante, ad esempio di quelli che erano sempre alla ricerca del gossip, che gli chiedevano "perché metti sempre quella maglietta?". Le interviste, poi. Era incazzatissimo, diceva: "Ma come, invece di parlare della musica, mi domandano se adesso ho una ragazza, mi chiedono del foulard o se mi taglio i capelli. Ma che te ne frega, ma chi sono questi qua?".

### Come vi ha fatto ascoltare per la prima volta, alle prove, i pezzi che poi avrebbe messo nel disco?

Il ricordo qui si fa veramente sfumato per quanto riguarda IL NOSTRO CARO ANGELO. Certo, melodie e parole erano già assemblate e gli arrangiamenti si facevano sotto la sua attentissima direzione, sorvegliati a vista da Reverberi. Ascoltavamo i pezzi da lui con la chitarra o con Reverberi al piano… le mie parti erano più o meno scritte. In ANIMA LATINA la storia cambia, lui chiede di più la nostra partecipazione, si dimostra più aperto, ecco. In *Gli uomini celesti*, ad esempio, mi fece suonare liberamente i bassi, però sulla chitarra per cambiare sound. C'era uno spirito di band, forse perché ci si conosceva già, esisteva più confidenza. La qualità di Lucio era che non aveva dubbi su cosa tenere, cambiare o buttare via.

### Oltre naturalmente quella di scegliere le persone giuste con cui lavorare…

A parte i suoi primi dischi, incisi con musicisti di formazioni già rodate (Formula 3), Lucio cercava sem-

pre di cambiare "mood" in studio e questo secondo me è stato uno dei punti di rottura con Mogol. Lucio era progressista, Mogol era reazionario. Quando si è trattato di mettere questa cosa sulla bilancia economica si capì Giulio non fosse contento che Lucio andasse cercando robe e direzioni nuove, perché fino ad allora c'era un risultato economico certo, garantito. Il loro era un brand che poteva andare avanti tranquillamente. Ma Lucio era "sofferente". Si è messo in maniera ostativa contro il 50% del suo successo. Naturalmente nessuno può negare l'enorme qualità del lavoro di Rapetti.

**Che in ANIMA LATINA raggiunge notevoli livelli espressivi…**

Sì, decisamente. Nel missaggio Lucio decise di mettere la voce piuttosto "dentro" alla base e quando gli è stato detto "ma qui non si capiscono le parole", lui ha risposto "lascia così, poi dopo la gente lo riascolta". Ci sono delle parole che onestamente anche io sono dovuto andare a risentire. *Macchina del tempo*, a esempio. C'erano giochi di parole, assonanze, dimostrazione che anche Mogol stava uscendo dalla forma classica.

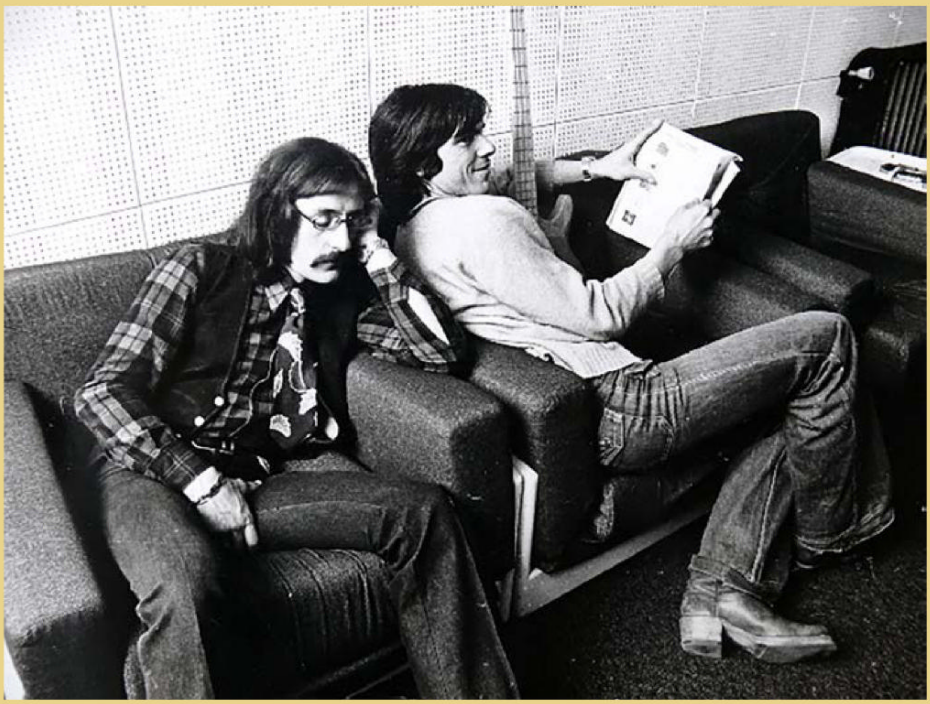
**È un'attitudine che già era emersa in IL NOSTRO CARO ANGELO…**

Vero, come, per esempio in *Ma è un canto brasileiro*, che è un pezzo discorsivo, quasi un piccolo rap. C'è un flow che prescinde dalla melodia in sé, pure *La canzone della terra*. Lucio a tutti quanti noi musicisti ha messo nelle mani delle percussioni. Io ho suonato la "cappelliera" della cassa della batteria!

Copertine di ARROW HEAD degli Osage Tribe (1972) e dell'omonimo esordio dei Duello Madre.

**In quanti brani suona Ares Tavolazzi, bassista degli Area? Qual è il motivo per cui al basso c'è lui?**

Ares ha suonato in *Abbracciala, Abbracciali, Abbracciati*, in cui la sua parte è bellissima, un piccolo capolavoro. Poi partecipa anche ad *Anima latina*, brano più strutturato e che ha una partitura da seguire, dove c'è un riff. Un giorno, mentre suonavamo, sono arrivati in studio gli avvocati. Io e il batterista **Franco "Dede" Loprevite** (Circus 2000, Duello Madre, Nova) eravamo sotto contratto con la Produttori Associati, che ci impediva di proseguire il lavoro per un disco per la Numero Uno. Ares è arrivato per fare quei due pezzi, sugli altri ci sono io.



Bob Callero (sinistra) e Gianni Dall'Aglio durante una pausa delle registrazioni di ANIMA LATINA.

**È per questo che nei crediti del disco compari come Bob J. Wayne? Per motivi contrattuali?**

Sì, non potevano esserci i nostri cognomi. Dede compare come Dodo Nileb. "Nileb" è "belin" alla rovescia.

**Loprevite ha suonato la batteria in qualche brano? Nel retro della copertina è accreditato come percussionista…**

No, la batteria l'ha suonata Dall'Aglio. Dede aveva una personalità forte, quindi lo stesso scontro avvenuto fra Lucio e me inizialmente c'è stato con Dede. Solo che lui reagiva malamente e quindi si è creato una scarica elettrica continua, anche perché lo stile di Dede a Lucio non piaceva un granché. Poi non so se ci sia stato anche un fatto di mancata empatia. Durante le prove c'era un po' di questa tensione, che Lucio contribuiva a creare anche per il suo modo di essere e di fare. Però sei lì a lavorare per lui… capita di lavorare con artisti che hanno paturnie, storie. Devi saper tenere duro, non puoi prendere e mandare tutto affanculo. Ma questo l'ho imparato dopo!

**Che effetto ti fa, quando ti capita, riascoltare ANIMA LATINA?**

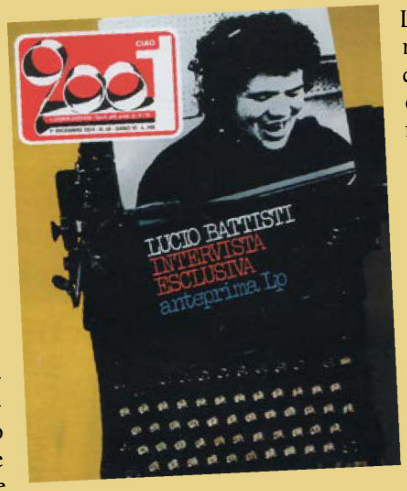
Bellissimo. Ci sono tante cose, ad esempio il tempo dispari tagliato in *Macchina del tempo*, le parti di Lucio alla chitarra, l'assolo sul 7/8 in *Anonimo*. Una "roba" notevole. Lucio dove voleva arrivare arrivava. Non ho più ascoltato ANIMA LATINA per tanti anni, fino a che prima della pandemia ho messo in piedi Il Saluto, progetto nato Genova per dare una lettura completa di Lucio, senza rimanere circoscritti agli anni con Mogol, andando a esplorare anche il periodo con Panella, raccontando episodi di vita non per forza glorificanti, cose vissute, problemi. L'ho intitola-

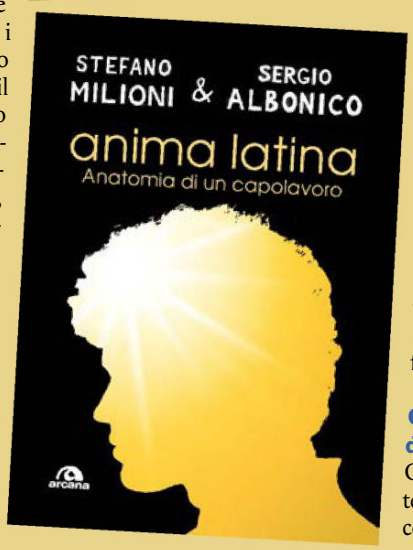
to così perché era il saluto che non sono riuscito a dare a Lucio prima che morisse, è una cosa che mi manca. Dopo registrai LUCIO BATTISTI, LA BATTERIA, IL CONTRABBASSO, ECCETERA (febbraio 1976), dove in pratica c'era **Il Volo** al completo. I pezzi erano tornati a essere meno sperimentali, diciamo che Lucio aveva ceduto a più miti consigli. Ma, gran colpo di scena, a un certo punto fu deciso di non far uscire il disco per un motivo di "sound", si disse, sapeva troppo di Volo. Inoltre ci furono screzi fra Mogol e Radius, non ricordo bene, fatto sta che furono chiamati altri musicisti a rifarlo e così fu. Di mio, nel disco risuonato, rimase solo *Il veliero*. Da allora, quindi, non mi sono più visto con Lucio… quando seppi della sua morte provai il dolore di sapere che non avrei potuto salutare più un amico, quale ormai era diventato per me. Avremmo parlato dei tempi insieme, delle incomprensioni e tante cose si sarebbero chiarite e invece…

**«Battisti mi sembrava un "canzonettaro" rispetto alla media del mondo musicale che vivevo, che arrivava da Miles Davis, dalle contaminazioni fra jazz e rock, dal prog»**

**Cosa significa per te oggi fare musica? Come è cambiata la scena rispetto a quegli anni?**

Qui si apre una prateria. Nel tempo sono cambiato e cerco di stare al passo coi tempi, quindi mi trovo spesso in contrapposizione con i miei colleghi, rimasti inchiodati al passato… lo difendono a spada tratta e sputano su tutto quello che c'è oggi. Io invece frequento i giovani e mi interessa molto quello che combinano. C'è il discorso del digitale, il fatto che non si perdono più anni a studiare uno strumento. È la realtà che cambia, capisci? Ci sono tante nuove possibilità oggi. Prendi i Måneskin. Sulla "bocciofila" – Facebook lo chiamo così – c'è un casino di gente che spara su questi ragazzi: "Chi sono queste merde? E allora i Led Zeppelin e Deep Purple?". Ma non si fanno tali confronti. I Måneskin stanno suonando per i loro coetanei. Sono bellissimi e hanno un interplay favoloso. Funzionano. È chiaro che non sono i Led Zeppelin. Non si può confrontare l'oggi con il passato perché cambiano i parametri. Come la gente che si incazza perché Elodie si spoglia. Ma fa benissimo, cazzo! Oggi conta l'immagine e la parte artistica può essere talmente curata in studio che anche uno muto può avere la stessa estensione vocale di Pavarotti.




«Ciao 2001» del 1° dicembre 1974 e il libro su ANIMA LATINA di Stefano Milioni e Sergio Albonico (Arcana, 2024).

**A proposito di immagine… fotografie in studio di ANIMA LATINA praticamente non ne esistono…**

Non c'era l'ipertrofia odierna dell'immagine. Nessuno aveva l'idea del selfie per accreditarsi insieme al personaggio. Non esisteva questa specie di dovere di fissare qualsiasi cosa.

**Che idea ti sei fatto di Battisti dal punto di vista politico?**

Dal punto di vista politico Lucio per me era semplicemente un anarchico, che detestava la maggior parte dei terrestri e aveva in loro una minima fiducia. Sicuramente è una balla che fosse fascista. Una sera lui e Mogol mi stavano portando alla stazione, guidava Lucio, Mogol era dietro, mi dissero che alle ultime elezioni avevano votato per i comunisti. La sua posizione politica forse nessuno l'ha conosciuta bene, era una persona particolare, molto schiva, ma interessata a un sacco di cose. Aveva una forte sete di cultura, una curiosità assoluta per tutto ciò che nella vita lo circondava, chissà quante cose ancora avrebbe fatto, scritto, suonato, cantato. Se si pensa che è arrivato a scomodare Hegel per il titolo di uno dei suoi ultimi dischi, be' "er coatto de Poggiobbustone" ne ha fatta di strada, eh?

**Cosa pensi dei dischi del dopo Mogol?**

Che Lucio ha letteralmente voltato le spalle al successo e al suo pubblico, ha rovesciato il tavolo e mandato affanculo tutti, facendo anche cose orribili. Sono arrivato alla conclusione che l'opera di Lucio ha due chiavi di lettura antitetiche. Lucio con Mogol è un magnifico dipinto, un paesaggio meraviglioso, fatto con tutta la tecnica e la bellezza possibile, una rappresentazione in cui noi ci riconosciamo automaticamente. Nella fase con Panella è come se lui fosse passato all'astrattismo. Chi non ha studiato pittura, chi ne sa poco, tende a evitare, che so, Mirò, Kandinsky, molti esitano vedendo quelle cose lì. Nel quadro astratto però a volte accade che ti colpisca un particolare, che magari te ne fa notare un altro, ti rendi conto che c'è qualcosa in quel quadro e che non lo butteresti via. Panella scrive dei testi che sono quadretti a se stanti, se vuoi metterli insieme, ok, ci stanno. È una "roba" di particolari anche complicati da digerire, ma che rendono estremamente affascinante e meno prevedibile ciò che ascolti. Per cui torni un sacco di volte sul pezzo. Capisci dopo che c'è un suono di parole che è assolutamente "alto" e non una semplice canzonetta. Lucio ha rischiato tanto e ha realizzato degli autentici capolavori. *Don Giovanni* è un pezzo spaziale. Lì è stato rapito dagli alieni, lo ha scritto e poi è tornato sulla terra. *La sposa occidentale*, *Windsurf*, con il testo suo e di Velezia [Grazia Letizia Veronese, moglie di Lucio]. C'è tanto di Battisti dopo Mogol e alla fine uno impara a dividere: vanno bene entrambi. Uno è un quadro meraviglioso di un tramonto sulla Maremma, così per dire. Non so perché mi è venuta in mente la Maremma, boh. L'altro un dipinto astratto, come *Guernica* di Picasso.

**Cosa ti ha lasciato dal punto di vita umano e artistico?**

Tanto, ma l'ho scoperto nel tempo, ragionando sulle cose, ritrovando la sua musica. Riascoltando ANIMA LATINA per il progetto Il Saluto ho capito che è stato un periodo irripetibile. Sono stato fortunato a viverlo. Volevo parlare con lui dopo più di venti anni, anche di quanto mi sia potuto stare sul cazzo per un periodo, come si fa fra persone grandicelle, vecchi compagni che sedano le loro inimicizie oppure si ritrovano completamente estranei, e il fatto di essere stati in classe insieme non ha rappresentato niente oppure abbastanza da essere ricordato con piacere e nostalgia. Mi sarebbe piaciuto fare un check a distanza di tanti anni. *C'est la vie*…

# TRILOGIA
# ULTIMA FERMATA

**Seconda parte**

Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Francesco Renne**

Torniamo a parlare del **Banco del Mutuo Soccorso** con STORIE INVISIBILI, capitolo conclusivo di una trilogia che tenta di entrare quasi nell'insondabile, ovvero l'esistenza umana. Un album di canzoni che ha procurato reazioni forti, probabilmente come lo stesso **Vittorio Nocenzi** si aspettava. Proseguiamo l'intervista con Vittorio per entrare in fondo a questo disco (prima parte nel numero 59).

**La grafica del nuovo disco ingloba lo storico SALVADANAIO, icona del vostro primo album del 1972, ovviamente utilizzato in modo diverso dai precedenti due capitoli della trilogia.**

Avendo utilizzato il Salvadanaio per le copertine dei primi due album della trilogia, la medesima immagine non poteva che esserci anche nel capitolo conclusivo. In TRANSIBERIANA è diventato il mappamondo della Terra su cui disegnare il tragitto della Transiberiana da Mosca a Vladivostok. In ORLANDO: LE FORME DELL'AMORE lo stesso salvadanaio diventa la Luna, per ricordare il nostro satellite, dove vola Astolfo a riprende il senno dell'amico Orlando, impazzito per amore. In STORIE INVISIBILI si trasforma in una magica lente di ingrandimento, per rendere VISIBILI le storie raccontate nell'album. Come se questa lente facesse diventare "visibili" e non più "invisibili" le vite delle persone normali… e la forza della lente sta nella musica e nella poesia che, in genere, possono far diventare grandi, magiche, rappresentative, in una parola poetiche, anche le storie delle persone più "normali" del mondo.

Il BMS sul palco del Cineteatro Gavazzeni di Seriate (24 marzo 2025).

**Le versioni Lp e Cd di STORIE INVISIBILI hanno, come raramente accade, lo stesso numero di brani (12). Come mai questa scelta in un'epoca dove si tende a pubblicare più musica e in un tempo sempre più breve?**

Non volevo, mettendo contenuti diversi nei due formati, dare l'impressione di fare il giochino del venditore… che scrive il primo numero del prezzo gigante e poi una virgola seguita dal numero 99 piccolo piccolo! Così la merce sembra costare di meno. Mi hanno sempre irritato queste manovre da bottegai. Le storie sono dodici perché nella facciata di un Lp non entrano fisicamente più di ventitré minuti di musica. Anche perché dodici è un numero esoterico, come il sette o il tre. Dodici sono gli apostoli del *Vangelo*, dodici sono i mesi dell'anno, dodici sono i segni dello Zodiaco. Non mi piace pensare che la musica possa essere venduta tanto al chilo, più chia-

**«Il nuovo album usa la lente di ingrandimento per rendere "visibili" e non più "invisibili" le vite delle persone normali»**

Da sinistra: Marco Capozi, Tony D'Alessio, Andrea Bruni, batterista entrato in formazione dopo l'incisione di STORIE INVISIBILI.

ramente dico che non amo spingere il pubblico a comperare un mio lavoro con più minuti possibili. Lasciamolo fare ai mercati generali. Almeno noi ragazzi del 1915/1918 (riferimento ironico alla sua età) non lo amiamo fare

**Cosa significa comporre con un altro Nocenzi? Crea problemi il fatto che Michelangelo sia tuo figlio o è un valore aggiunto? Come si è evoluto questo rapporto da TRANSIBERIANA a STORIE INVISIBILI? Quando siete in disaccordo come risolvete la "cosa"?**

È semplice: Michi scappa e io gli corro dietro!!! Per fortuna che succede poche volte, così non devo correre troppo. A parte le battute, scrivere a quattro mani con lui è stato di fatto un valore aggiunto! Tutto è nato spontaneamente e quindi con una leggerezza molto rara e preziosa. Poi, tanto ha fatto il DNA, ovviamente. Nel senso che, ogni volta che ho ascoltato le sue nuove proposte musicali, mi è capitato di provare una sensazione strana: è come se avessi scritto personalmente quel nuovo tema e quindi lo sentivo particolarmente vicino al mio gusto, alla mia sensibilità, e mi risultava poi facile elaborarlo senza alterarne i contenuti emotivi. Credo di essere riuscito quasi sempre ad ampliarli restando però nel tracciato originale. La cosa più difficile è stata quella di ricordarmi sempre in maniera lucida che, essendo io il padre, dovevo essere autocontrollato più del solito, perché un modo sbagliato da parte mia nel rifiutare o giudicare negativamente qualcosa avrebbe ferito Michelangelo più che qualunque mio collaboratore. Non ero soltanto il suo referente professionale, ma restavo prima di tutto suo padre, e ciò non faceva che rendere particolarmente delicato il mio ruolo nei suoi confronti. Se il no proviene da un estraneo puoi dire più facilmente "chi se ne importa"! Se lo dice tuo padre, ti ferisce sicuramente di più. E questo credo sia stato il mio merito principale, non inibire l'istinto, la creatività di Michi. Credo di essere riuscito abbastanza bene a proteggere questa sua sensibilità talentuosa, a non inibirla in modo che potesse esprimersi con fiducia, regalandomi, come è successo fin qui, degli spunti musicali, dei temi e delle idee brillanti, ricche di contenuto emotivo e poetico. Il nostro rapporto si è evoluto, mi fido più delle prime volte dei suoi pareri, dei suoi giudizi, perché so che è sempre onesto intellettualmente, e sa cogliere il *focus* di un problema con esattezza…

**«Credo che la musica prog possa ancora avere un ruolo di "differenziazione espressiva" rispetto al piattume imperante… o almeno può avere questa nuova chance»**

**Le esecuzioni sembrano piuttosto rilassate, nel senso che non hanno l'urgenza espressiva di altri momenti del Banco. La voce è utilizzata in modo diverso, quasi meno esasperata, ed esce fuori in modo più calibrato rispetto alle prime due parti della trilogia. Sei soddisfatto di come il gruppo ha preso in mano i nuovi brani?**

Moltissimo. Io, Michi e **Filippo Marcheggiani** abbiamo dato molta importanza nel concepire gli arrangiamenti all'attuale formazione della band: due tastieristi, una chitarra, basso e batteria. I fan forse sentiranno un pochino meno chitarre e un po' più di tastiere. È quello che volevamo ottenere. C'erano più chitarre quando nella band coesistevano due chitarristi. Ci sono più tastiere ora che i tastieri-

Da sinistra: Filippo Marcheggiani, Vittorio Nocenzi, Michelangelo Nocenzi (sotto).

sti sono tornati a essere due. Sembra tutto ovvio, ma non lo è: bisogna sempre scegliere con attenzione e coerenza. Per noi trasferire in una registrazione l'esecuzione collettiva significa anzitutto scrivere degli arrangiamenti basati sul live del gruppo, proprio per ottenere quella che tu definisci leggerezza e rilassatezza, che io chiamerei naturalezza, credibilità sonora. Tutti sanno che oggi con il multitracce un solo tastierista può registrare le sezioni di un'orchestra, ma questa prospettiva non mi piace per il Banco: sarà la formazione a dettare quante e quali parti scrivere, per ottenere proprio questa leggerezza e naturalezza. Quanto alla voce di **Tony D'Alessio**, ci tengo a dire, come coautore della musica e dei testi, che sono molto, soddisfatto delle sue interpretazioni: non si sente solo la sua potenza vocale, che è da guerra mondiale naturalmente! Stavolta si è superato nella ricerca timbrica per esprimere un'efficace drammaturgia interpretativa per ognuno dei testi. Mi spiego più chiaramente: un testo lo puoi interpretare enfaticamente, retoricamente o con leggerezza e commozione. Tony ha fatto questo: se nelle parole è già espressa, ad esempio, rabbia, non c'è necessità di esasperare anche nel suono della propria voce tale sentimento, perché corri il rischio di diventare retorico. Mentre se fai attenzione nello scegliere il colore adatto per cantare in modo adeguato un verso, anziché un altro, otterrai dalla tua voce un'alternanza di timbri, di colori, che non sospettavi neanche di avere in dotazione. E i risultati poi sono da pelle d'oca. Abbiamo prestato particolare attenzione alla scelta dei metronomi giusti su cui eseguire i brani, proprio per non affrettare eccessivamente i ritmi dell'esecuzione.

**Inevitabile porre una domanda apparentemente scontata, ma la tua risposta potrebbe non esserlo altrettanto. Cosa c'è del DNA progressivo del Banco nel nuovo lavoro? Quale può essere il significato di una musica progressiva nel 2025?**

Del DNA progressive del Banco c'è la naturale predisposizione ad aggiungere parti "strumentali" a quelle "cantate", in modo da ampliare le sensazioni nell'ascoltatore. Il mio modo di intendere il termine "progressive" è quello di dare la stessa importanza sia alle parti vocali che a quelle strumentali: entrambe, infatti, alternandosi contribuiscono a sollecitare emozionalmente l'ascoltatore. La parte vocale dà vita sonora alle immagini evocate dalle parole cantate; le sezioni strumentali fanno da cassa di risonanza per sottolineare ed ampliare le emozioni appena evocate vocalmente. Il significato di una musica progressive oggi è di credere possibile per la comunicazione artistica di tornare alla profondità di forma e contenuto, la stessa che ha caratterizzato gli anni Settanta. Mi sembra di cogliere più segnali nella gente di volere maggiore qualità di contenuti nella musica inedita offerta. Colgo fra gli ascoltatori più attenti una specie di nuova allergia alla banalità ripetitiva, specialmente agli schemi e stilemi sempre uguali, o almeno molto simili fra loro. Le emozioni vere non possono rinunciare alla ricerca delle diversità espressive, spesso inusuali, una creatività vivace non può rinunciare a sperimentare nuove dinamiche sonore. Non si possono comporre nuovi brani tutti stilisticamente e tecnologicamente caratterizzati dallo stesso modo di cantare o di missare la voce (leggi "autotune"), la qual cosa, alla fine, risulta inevitabilmente ripetitiva e noiosa. In quel caso diventa un cliché che ovviamente non può andare bene per ogni composizione e per tutti gli artisti… un po' come si sta facendo invece in questi ultimi tempi, dove tutti sono diventati rapper/trapper e cantano con l'autotune! Grazie a una globalizzazione miope e ottusa, tutto questo, a mio parere, è diventato noioso. Quindi credo che la musica prog possa ancora avere un ruolo di "differenziazione espressiva" rispetto al piattume imperante, o almeno può avere questa nuova chance…

**I testi, come sempre, rappresentano un cardine nell'espressione artistica del Banco. Inevitabile chiedere quanto è diverso lavorare con Paolo Logli rispetto**

**a Francesco Di Giacomo, ovviamente pensando alla lunga storia con il secondo e a una più giovane collaborazione con il primo?**

Ogni artista ha il suo stile e il suo mondo espressivo. Quello che ti permette di restare coerente con un tuo trascorso precedente è il metodo di lavoro e le idee valoriali di riferimento. Con Francesco non rinunciavamo mai a esprimere i nostri valori in modo artistico, politico, sociale ed esistenziale. Ho proseguito con Paolo usando lo stesso metodo: verità nei contenuti, uso delle metafore per dare vita a espressioni poetiche, cercando di evitare la retorica e la pesantezza ideologica, ricercando sempre una leggerezza e, quando possibile, un'autoironia salvifica. Paolo è un amico del Banco da decenni, è stato autore e regista dell'unico video ufficiale che il Banco ha fatto (*Ciò che si vede è*), quindi la collaborazione è risultata naturale, come se lo avessimo sempre fatto.

**«Le emozioni vere non possono rinunciare alla ricerca delle diversità espressive, spesso inusuali, una creatività vivace non può rinunciare a sperimentare nuove dinamiche sonore»**

**Dopo la trilogia cosa aspetta il Banco?**

Il Banco è atteso dai concerti, prevalentemente nei teatri. La tournée, partita ai primi di marzo dopo l'uscita di STORIE INVISIBILI (vinile e Cd), pubblicato internazionalmente da SAIFAM GROUP, percorrerà tutta l'Italia, da Milano ad Agrigento, e proseguirà in Europa. Il rapporto live con il pubblico resta per noi irrinunciabile. Dopo l'estate riprenderemo la composizione di nuovo materiale…

**Vittorio Nocenzi realizzerà altre cose soliste come in passato oppure rimarrà concentrato esclusivamente sul BMS?**

Per il momento credo che resterò concentrato sul Banco del Mutuo Soccorso, anche se non escludo il piacere di elaborare qualcosa di nuovo. Sto considerando l'idea di un altro libro. Mi è rimasto nel cuore il lavoro realizzato nella stesura di *Sguardi dall'estremo Occidente* con Gianfranco Salvatore (Arcana, 2011) e *Nati Liberi* con Francesco Villari (Tsunami, 2021). Quel processo, con dinamiche espressive, strutturali e di architettura generale, risulta simile alla creazione della musica. Le sonorità delle parole, i ritmi che esse scandiscono e le sensazioni di armonie interne rendono il lavoro dello scrittore estremamente affascinante. E poi, come per la musica, a maggior ragione per un libro si può dire con certezza che "verba volant, scripta manent". E alla mia età, pensare a ciò che stiamo lasciando dietro di noi non è cosa da poco.

**Un'ultima cosa è uscita una nuova e più completa versione di SEGUENDO LE TRACCE, live del 1975 al teatro Verdi di Salerno, molto considerata dagli appassionati. Oltre all'aggiunta di altri brani, è stata operata una profonda rimasterizzazione con le nuove possibilità offerte dall'intelligenza artificiale. Cosa ne pensi?**

Non so cosa dirti, perché non l'ho ascoltata e non sono neanche stato interpellato da chi ha pubblicato il tutto. Tuttavia, questa è purtroppo la prassi, almeno in Italia, perché nessuno sente mai il dovere di contattare un artista per informarlo di una nuova pubblicazione dei suoi lavori passati. È successo di recente anche con una nostra colonna sonora di tanti anni fa (GREGGIO E PERICOLOSO, titolo della serie televisiva su RAI dell'ottobre 1981, tratta dall'omonimo libro del 1975 di Roberto Vacca). Esiste la legge che concede il diritto di realizzare questi prodotti, ma se aggiungessimo un po' di "buon gusto" o, semplicemente, di rispetto per gli artisti, non sarebbe poi così male! Tu che ne dici? Quanto all'intelligenza artificiale, direi che non potrà mai sostituirsi realmente agli uomini, perché sono proprio i nostri difetti a rendere OGNUNO DI NOI sempre UNICO e IRRIPETIBILE!!!

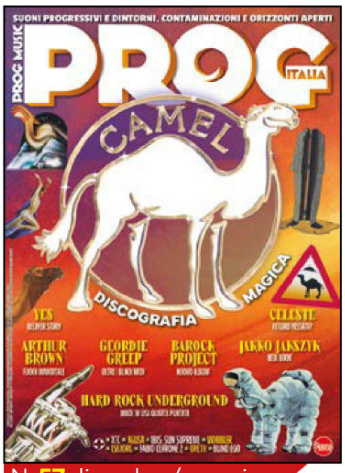
Alla fine del concerto il BMS si concede una foto con il pubblico sullo sfondo.

# Non collezionare buchi nella TUA COLLEZIONE!

N. **54** giugno/luglio

N. **55** agosto/settembre

N. **56** ottobre/novembre




N. **57** dicembre/gennaio

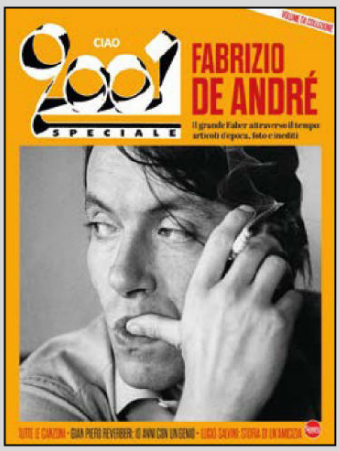
N. **58** febbraio/marzo

N. **59** aprile/maggio

Puoi acquistare gli arretrati di Prog ordinandoli sul nostro sito a soli **9,90€** cad.

**Come?** www.sprea.it/progarretrati Centralino 02 87168197 (lun-ven 9.00-13.00 e 14.00-18.00) Whatsapp 329 3922420 (solo messaggi)

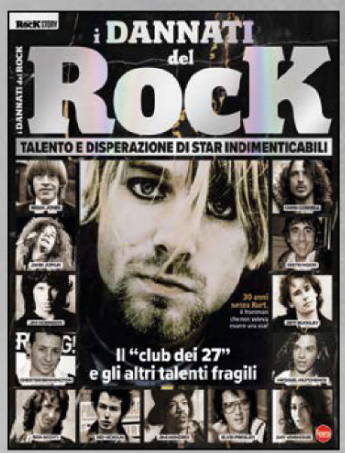
## SONO ANCHE DISPONIBILI GLI SPECIALI TEMATICI




www.sprea.it/deandre

www.sprea.it/jethrotull

www.sprea.it/genesis




www.sprea.it/maledettidelrock

L'anima di **Demetrio Stratos** non può essere racchiusa in una mostra, però "Fino ai limiti dell'impossibile", organizzata a Palazzo Malagola di Ravenna, è andata vicina all'intento. La mostra ha presentato una selezione dei materiali dell'Archivio Demetrio Stratos, che il Comune di Ravenna alla fine del 2022 ha preso in carico da **Daniela Ronconi Demetriou**, vedova Stratos.

# AI LIMITI DELL'IMPOSSIBILE

Testo e foto mostra: **Marco Olivotto**

Il tredici di giugno del 1979 avevo quattordici anni. La quarta ginnasio era finita e si preparava un'estate torrida, in retrospettiva una delle più inquiete della mia vita. Quando la radio annunciò che **Demetrio Stratos** era morto a New York, sobbalzai: pochi mesi prima avevo visto una trasmissione televisiva dedicata alle sue ricerche sulla voce e ne ero rimasto schiacciato, perché nella musica che ascoltavo non avevo mai udito suoni simili a quelli emessi dalle sue corde vocali. In particolare, mi colpirono le sue diplofonie e triplofonie: riusciva a produrre due e anche tre note simultaneamente, schiantando la mia convinzione che la voce fosse uno strumento monofonico. Circa un anno prima ero rimasto stregato dalla vocalità di **Robert Plant**, per citare un solo nome, ma quella trasmissione mi scagliò su un pianeta diverso e alieno. Rinchiuso nel perimetro della mia stanza, provai a mia volta a realizzare qualche diplofonia, suscitando sguardi perplessi da parte dei miei familiari, preoccupati dalla disarmonia dei suoni che filtravano attraverso la porta chiusa.

Ritratto di Demetrio (Milano, 1978).

«L'ipertrofia vocale occidentale ha reso il cantante moderno pressoché insensibile ai diversi aspetti della vocalità»
Demetrio Stratos

Demetrio era morto di anemia aplastica a soli trentaquattro anni, e questo mi colpì. Era stato trasferito negli USA nella speranza che un trapianto di midollo osseo potesse salvarlo, ma il destino volle altrimenti. Il giorno dopo, una sfilata all'apparenza infinita di musicisti pagò un tributo alla sua memoria in un memorabile concerto tenutosi all'Arena Civica di Milano, organizzato in origine per raccogliere i fondi necessari a coprire i costi della degenza. Il concerto divenne la celebrazione di uno degli artisti più estremi, coraggiosi e schierati che abbia mai attraversato la scena musicale italiana: come frontman degli **Area**, dai quali era uscito nel 1978 per dedicarsi alla ricerca vocale, ma ancora di più come esploratore dei meandri più profondi e nascosti della vocalità, lungo un percorso che lo portò in breve tempo a stabilire rapporti artistici con giganti come **John Cage**. La Cramps di **Gianni Sassi**, storica etichetta alternativa milanese, diede all'album tratto dall'evento il titolo 1979 IL CONCERTO. Nei solchi, oltre ad artisti di fama, sessantamila spettatori. **Massimo Villa**, conduttore radiofonico ma anche ex bassista degli Stormy Six e produttore dei primi Eugenio Finardi e Alberto Camerini, esordisce chiedendo al pubblico "l'unica cosa che potete fare: l'applauso più forte alla memoria

ROBERTO MASOTTI/LELLI E MASOTTI ARCHIVIO

di Demetrio". Quel concerto sancisce simbolicamente la fine degli anni Settanta, un decennio portatore di un'onda musicale e artistica irripetibile in Italia e non solo.

Avanti veloce fino al mese di dicembre 2024. Vengo a sapere che Malagola, a Ravenna, organizzerà la mostra "Fino ai limiti dell'impossibile" dedicata a Stratos, che segue *Amorevolmente progredire, amorevolmente regredendo*, allestita nel 2023. Entrambi i movimenti (questo il nome dato ai due percorsi) sono stati curati da Ermanna Montanari ed Enrico Pitozzi (direttori di Malagola, Scuola di vocalità e centro internazionale di studi sulla voce e sul suono) con Marco Sciotto e Dario Taraborrelli come curatori associati. Decido di visitarla, ma a causa di assurde vicissitudini rischio di non farcela. La data di chiusura viene però prorogata e ci riesco nel penultimo giorno utile. Marco Sciotto mi accoglie in un limpido mattino di sabato e mi accompagna lungo il percorso espositivo con gentilezza e competenza rare, spiegandomi la logica dell'allestimento e lasciandomi poi libero di esplorarne i contenuti.

> «Il canto è la voce liberata dalla menzogna di sembrare verità»
> Gianni-Emilio Simonetti

Giacca di Demetrio. A destra: *Mesostic* di John Cage.

Palazzo Malagola si trova in via di Roma, a pochi metri dalla basilica di Sant'Apollinare Nuovo. Un tempo si chiamava Palazzo Anziani, in onore della famiglia che lo fece costruire. I Malagola, modenesi, arrivarono dopo, ed è curioso che oggi lo stabile sia sede dell'omonimo centro internazionale di studi sulla voce che ospita la mostra: mala-gola è un gioco di parole che ben si addice alla fonazione spesso irreale prodotta dalle corde vocali di Stratos.

La mostra occupa sette sale che riassumono molto bene la ricerca svolta dall'artista tra il 1970 e il 1979. Ognuna ha un tema: si va dai manifesti a un ambiente di ascolto immersivo (forse lo spazio più affascinante di tutti), in cui una performance vocale dell'artista è stata realizzata in Dolby Atmos nello studio di registrazione di Malagola. Seduti nel buio, si viene avvolti da suoni vocali che paiono processati in maniera pesantissima, ma sono invece naturali. Una sala è dedicata agli ascolti del repertorio di Demetrio. Nelle stanze successive mi attendono documenti audiovisivi e cartacei, una collezione di oggetti e memorabilia, brani di world music che influenzarono la ricerca dell'artista e persino le musiche di scena per il *Satyricon* di Ferdinando Bruni, rappresentato al teatro dell'Elfo di Milano poco prima di quel fatale 13 giugno. Si credeva che il nastro con le registrazioni originali delle musiche composte da Stratos fosse andato perduto, invece è miracolosamente emerso dagli archivi ed è ora disponibile per l'ascolto. Altri materiali non esposti sono conservati in un ufficio, e ho modo di osservarli da vicino e toccarli, non senza emozione.

Percorrendo le sale, rifletto che considerare Stratos un semplice cantante sia un errore madornale. Siamo al cospetto di una delle figure cardine dell'arte performativa del XX secolo, e il fatto che la ricerca sulle potenzialità della voce sia stata il tratto principale del suo percorso artistico è quasi incidentale. Osservo i materiali legati agli Area, un'esperienza musicale e socio-politica imprescindibile: tra questi, una dura lettera scritta da Demetrio di suo pugno e indirizzata a Riccardo Bertoncelli, noto critico che per lui aveva travisato il significato del loro secondo album CRAC (Cramps, 1975). Si intuisce però che la ricerca di Stratos sia germogliata solo in parte tra le file del formidabile ensemble che rimane una delle più fulgide esperienze della musica progressiva in Italia.

La scintilla primigenia che diede il via al percorso unico di Stratos va ricercata in un fatto privato e umanissimo: la nascita della figlia Anastassia, nel 1968. Ascoltando le lallazioni della piccola, il padre si accorge che il suono che precede la parola, e quindi il linguaggio, ha caratteristiche del tutto peculiari. Un neonato non è in grado di articolare correttamente tutti i suoni, perché ciò richiede una completa maturazione nervosa e muscolare. Nel corso dei suoi tentativi, però, emette anche fonemi che abbandonerà nel momento in cui imparerà a parlare. Stratos rimane colpito dalla voce della figlia e inizia a lavorare su quelle che definisce *Criptomelodie infantili*. La sua sconcertante interpretazione di *Ma che bel castello* contenuta in CANTARE LA VOCE (Cramps, 1978) non nasce per caso. Il canto, apparentemente sgraziato e distantissimo da qualsiasi rigore formale, è viscerale e ancestrale quanto la nascita stessa e porta con sé una domanda profonda: se nel corso della nostra evoluzione siano più le cose che impariamo o quelle che dimentichiamo. Da qui alle diplofonie, triplofonie e in generale polifonie, intese come emissione simultanea di più suoni da parte di un'unica voce, il passo è breve e attraversa le tecniche canore tradizionali di popolazioni come quella mongola e tibetana.

La rottura con le modalità più comu-

Sotto: METRODORA e CANTARE LA VOCE, i due album solisti in studio di Stratos.

ni del fare musica è sorprendente anche alla luce del fatto che Efstratios Demetriou (che invertirà e italianizzerà in seguito nome e cognome) ha alle spalle una formazione accademica: frequenta il Conservatoire National d'Athènes di Alessandria d'Egitto, sua città natale. La famiglia, di origini greche, emigra a Cipro e infine in Italia. Il primo palcoscenico della vita dell'artista è dunque il Mediterraneo, solcato da tradizioni musicali diverse: le cerimonie religiose ortodosse, di tradizione bizantina, incontrano le musiche mediorientali, che si contaminano con l'immensa varietà musicale balcanica. In tutte queste culture, la voce è innanzitutto strumento, ed è questo il substrato che porterà Stratos a diventare "la voce delle voci".

È un Demetrio diciassettenne, quello che giunge in Italia. Dopo alcune esperienze musicali minori si unisce nel 1966 al gruppo beat **I Ribelli**, in cui militerà fino al 1970. Nel 1968 sposa Daniela Ronconi, e nel 1972 forma gli Area insieme a **Giulio Capiozzo**. È con loro che inizia a esplorare la connessione tra suono e voce, resa possibile anche dallo spirito avanguardistico della casa discografica Cramps per cui gli Area incidono. Il rapporto della band con Gianni Sassi meriterebbe un articolo a sé stante, ma basterà ricordare che nel giro di pochi anni avvicinerà il gruppo a Fluxus, la rete internazionale di creativi che mescola media e discipline artistiche, aprendo la strada a performance sperimentali fortemente influenzate dalle idee di John Cage. Attorno a questa scena si muovono nomi importanti come quello di **Walter Marchetti** e **Juan Hidalgo**, multiformi compositori strettamente legati all'opera di Cage, senza dimenticare **Gianni-Emilio Simonetti**, scrittore situazionista di area marxista.

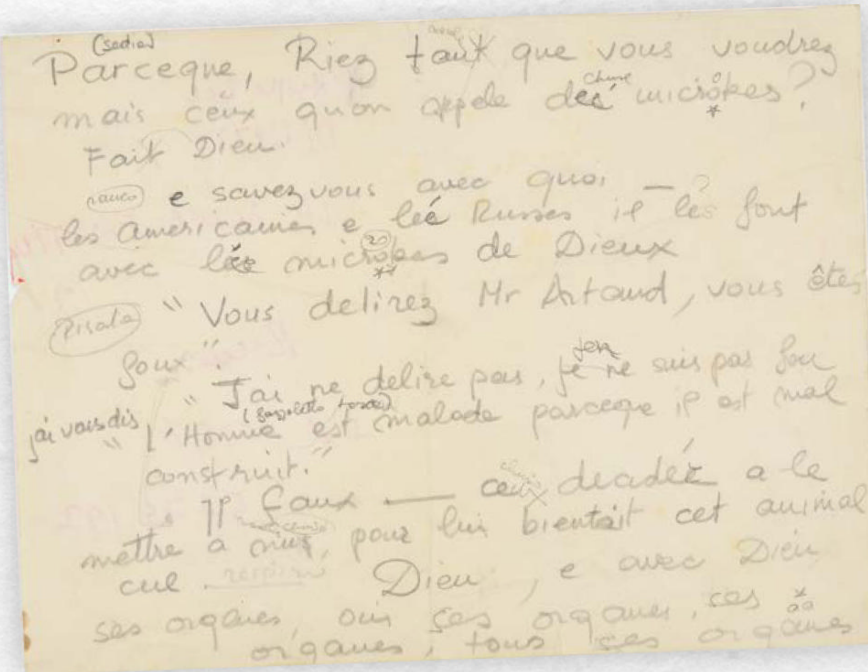
**Una delle sette sale della mostra "Fino ai limiti dell'impossibile".**

La sua ricerca prende dunque l'abbrivio dalla nascita della figlia e dall'incontro con il pensiero (non solo musicale) di Cage, spostando il baricentro rispetto a quello della musica degli Area: ciò che maggiormente differenzia il suo repertorio solista da quello della band è innanzitutto la disgregazione del linguaggio nella sua accezione corrente, e non si tratta di una disgregazione casuale.

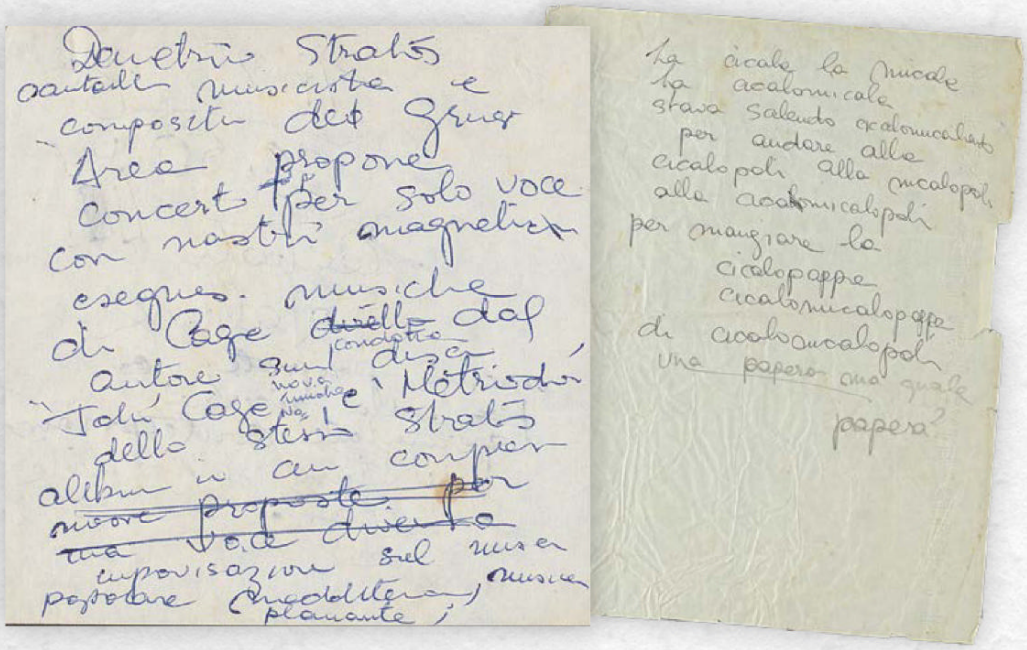
Nel 2023, *Amorevolmente progredire, amorevolmente regredendo* ruotava intorno alla lallazione infantile e al rapporto con Cage. Nel 2024, "Fino ai limiti dell'impossibile" affronta il problema dei confini del linguaggio. Il punto di partenza è il fonema, l'unità elementare di suono vocale che siamo in grado di percepire e classificare come autonoma. Lo spiega bene il catalogo della mostra (*Noi non crediamo nello stile / La ricerca vocale di Demetrio Stratos 1970-1979*, a cura di Ermanna Montanari ed Enrico Pitozzi, Sigaretten Edizioni Grafiche), in cui si afferma che lo studio sul fonema "diviene un modo per praticare la voce come manifestazione sonora di un tessuto inudibile, che solo attraverso la conversione operata dal canto può tornare a rivelarsi, offrendosi all'ascolto. Si tratta, per così dire, di un'accordatura cosmica che Stratos rende nota, in cui il tessuto del mondo si dispiega nella voce manifestandosi nella sua splendente molteplicità".

Questa è un'affermazione cruciale che contiene un afflato spirituale che sfiora il misticismo: il corpo si riduce a essere uno strumento funzionale al risuonare della voce, la bocca niente più che il luogo fisico in cui la voce si materializza. Tangenzialmente, risuona l'affermazione di Peter Gabriel sul suo interesse verso certi suoni vocali non necessariamente "belli" o canonici riscontrabili nelle sue canzoni: grugniti e suoni gutturali che emergono nei momenti di maggiore tensione o liberazione emotiva, come il dolore o il pianto. A ben ascoltare, molto di ciò che ci circonda ha la propria voce: il vento, ad esempio, o l'acqua. La voce umana nella sua forma primigenia diventa quindi specchio del suono degli elementi e definisce il proprio spazio d'azione, compreso tra il registro grave e quello acuto.

**Manoscritti di Demetrio Stratos esposti a Palazzo Malagola di Ravenna, a sinistra su Antonin Artaud e a destra appunti in inglese.**


Parceque, Riez tant que vous voudrez
mais ceux qu'on appele des microbes?
Fait Dieu
e savez vous avec quoi
les americains e les Russes il les font
avec les microbes de Dieux
"Vous delirez Mr Artaud, vous êtes fou".
"J'ai ne delire pas, je ne suis pas fou
l'Homme est malade parceque il est mal construit."
Il faut mettre à nu, pour lui bientôt cet animal
Dieu, e avec Dieu
ses organes, ses organes

suggestions on sophisticated
minimal sounds delicate
advanced music
(1) multiphonics human voice
(2) harmonics
non audibile
Reproduction
what do you suggest
to use spaces, small art gallery
on the reproduction
on sophisticate delicate
sounds like human voice
in advanced music



A sinistra: Demetrio descrive se stesso e il suo mondo artistico. A destra: *O Tzitziras O Mitziras*.

L'incontro di Stratos con l'opera di John Cage passa indirettamente per la danza, in particolare per **Merce Cunningham**, uno dei più importanti danzatori e coreografi del XX secolo. Nel 1971, Cage scrive un'opera fondamentale intitolata *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*, che Stratos registrerà nel 1974. La composizione è un esempio perfetto della sperimentazione del compositore americano sul carattere aleatorio del suono. Il mesostico è un componimento poetico, in cui le lettere che formano le parole vanno lette in verticale in modo da formare una parola o una frase di senso compiuto. A differenza dell'acrostico, che sfrutta le sole iniziali, consente la libera scelta di una lettera all'interno di ciascuna parola. Nel lavoro di Cage, i mesostici sono composti da parole scelte in base all'*I Ching*, il libro degli oracoli cinesi, e tratte da un libro scritto da Cunningham e da altri volumi da lui scelti. In questo caso sono anche opere di arte visiva, perché ciascun fonema ha un corpo tipografico indipendente che indica il tipo di emissione che il suono dovrebbe avere. È un modo alternativo e intuitivo di scrivere la musica: Cage non impone alcun vincolo particolare all'esecutore, se non una durata inferiore a novanta secondi e la richiesta di disarticolare il piano semantico, togliendo senso a ciò che viene pronunciato affinché la frase si possa trasformare in puro suono.

Nella pagina a destra: Demetrio Stratos esegue i *Mesostics* di John Cage (Milano, 1977). Sotto: la "leggendaria" risposta di Stratos alle critiche di Riccardo Bertoncelli su CRAC! degli Area, apparse sul mensile «Gong». Il giornalista rispose a questa lettera sul primo numero di «Prog Italia» (giugno 2015): "Dovevo aprire le orecchie, capire più che giudicare; e così credo di avere fatto, aiutato dai musicisti più coraggiosi e curiosi, fra cui naturalmente gli Area".

> «Credo che abbiamo bisogno di più cultura, non specificamente solo di musica, ma in generale di più cultura»
> Demetrio Stratos

La lallazione e la prassi esecutiva appena descritta hanno in comune lo sgretolamento del linguaggio e veicolano un profondo concetto di libertà: dal silenzio (la voce non ancora emessa) si genera un suono che è privo di significato perché contiene tutti i significati possibili. Ciò che accade è ogni volta diverso, mai udito prima.

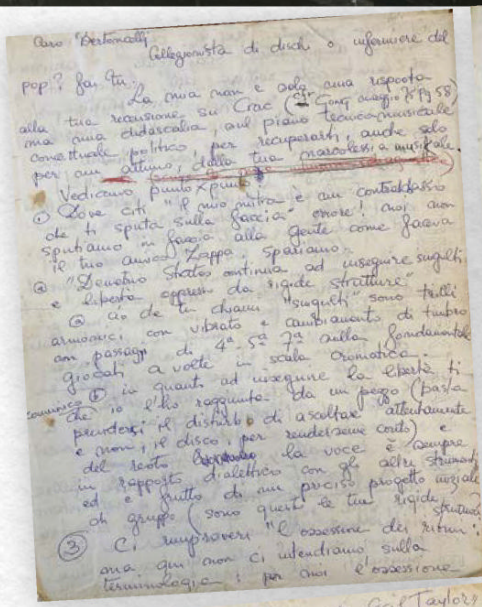
Il movimento del 2024 analizza invece i limiti del linguaggio, concentrandosi su due aspetti tecnici (addirittura anatomici) della ricerca: il respiro e la ripetizione. Uno dei punti di partenza è la tormentata figura del drammaturgo francese **Antonin Artaud**, la cui opera presenta non pochi punti di contatto con quella di Stratos. Artaud vagheggia un teatro in grado di amalgamare linguaggi diversi, equiparando la parola al gesto e al movimento, liberandolo così dal potere del testo che di fatto definisce lo spettacolo nel teatro convenzionale. L'idea si incarna nell'opera *Pour en finir avec le jugement de dieu*, che Artaud avrebbe dovuto rappresentare in radio nel 1948 ma venne censurata. Stratos la riprenderà esattamente trent'anni dopo. Parallelamente, appare il canto diplofonico, letteralmente la "doppia voce". Grazie alla respirazione, questa tecnica permette di fare emergere gli armonici naturali della vibrazione vocale, nella quale si percepiscono distintamente due o anche tre note armoniche sovrapposte.

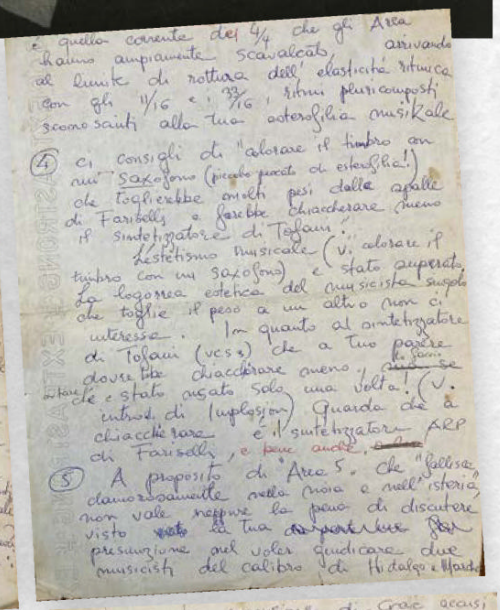
Ripetizione e tecnica della respirazione non sono separate, e la ripetizione ha molto a che fare con l'anatomia. Nel 1978, Stratos registra nell'album FUTURA: POESIA SONORA (Cramps, 1978) una versione dello scioglilingua greco *O Tzitziras O Mitziras* che ha una funzione estatica: le parole, pronunciate a velocità vertiginosa un numero enorme di volte, agiscono sul sistema nervoso simpatico inducendo uno stato di coscienza che si distacca dalla realtà, entrando appunto in sim-patia, se vogliamo in consonanza, con il mondo circostante.

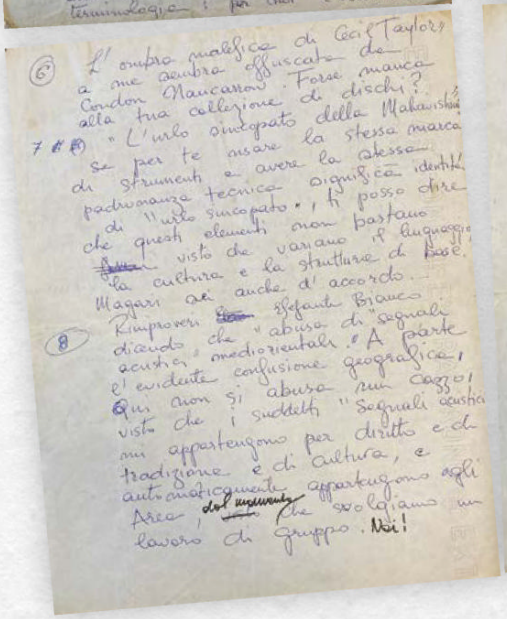
Temi come questi paiono oggi astratti, ma non lo erano negli anni Settanta del secolo scorso. Il magma ribollente di tensioni sociali, rivendicazioni e movimenti dava alla libertà di espressione un significato diverso da quello attuale. Se in questo millennio essa pare coincidere con la libertà di fare e dire qualsiasi cosa passi per la mente, in un tempo distante meno di mezzo secolo la libertà era più orientata a far emergere ciò che era davvero necessario. In questo senso, è importante il rilancio della figura di Stratos, che possiamo considerare uno dei campioni della sperimentazione vocale e che rappresenta una figura meritoria di attenzione anche per il messaggio profondo veicolato dalla sua arte. I tratti più caratteristici della sua opera sono la disciplina ferrea e l'intenzione etica, che sfocia nel politico senza alcuna resistenza. Enrico Pitozzi, coordinatore del corso di laurea magistrale in discipline della musica e del teatro all'Università di Bologna, esprime un concetto cardine proprio su questo tema:

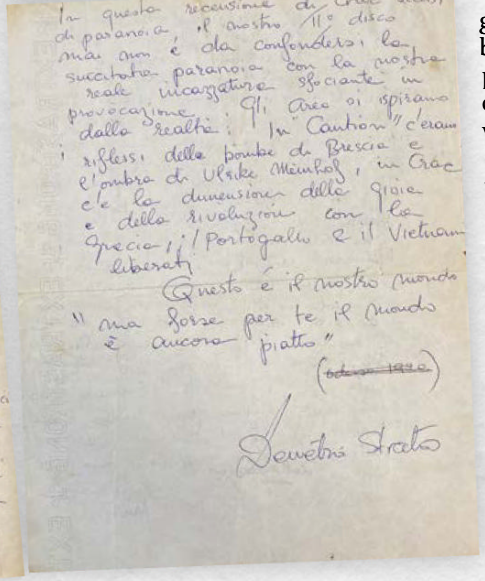
"Un dato fondamentale che emerge dall'analisi dei materiali di Demetrio, ed è un dato che gioca in senso politico in maniera molto profonda. L'idea di rivoluzione che si portava avanti era legata anche all'appropriazione del proprio corpo, e implicava

ROBERTO MESOTTI/LELLI E MESOTTI ARCHIVIO









prendere in carico se stessi: la propria vita, ma anche il proprio corpo. Quando Stratos nelle sue apparizioni televisive spiega le tecniche vocali, fa sempre un riferimento provocatorio al fatto che "queste cose le possono fare tutti". Ciò significa che le puoi fare, a patto che diventi consapevole della percezione del tuo corpo e non ti lasci guidare dall'esterno, che entri in relazione con te stesso. In questo senso, l'esercizio da lui messo in campo era un esercizio spirituale, perché prendeva in carico la vita delle persone e invitava gli ascoltatori a farsi carico della propria. Credo che questo sia stato un gesto rivoluzionario fondamentale che lui e gli Area hanno sempre portato avanti".

Il suo insegnamento è tutto fuorché anacronistico. Sempre nelle parole di Pitozzi, Demetrio insegnava "a costruire un'auto-tradizione, un'auto-tecnica, qualcosa che non implica necessariamente un apprendimento dai maestri, e cade quindi all'esterno dell'idea gerarchica della trasmissione. Questo atteggiamento pone l'accento sulla responsabilità individuale nel dire che l'intuizione che hai, sia essa artistica, scientifica, filosofica o poetica, va portata fino in fondo costruendo anche gli strumenti di espressione attraverso i quali poterla veicolare. Questa mi sembra una delle cose più straordinarie che Demetrio, insieme a pochi altri artisti, ci ha lasciato".

Si potrebbe pensare che una mostra incentrata su temi così impegnativi possa essere appannaggio di pochi. Non è così: Marco Sciotto, interrogato in merito, afferma che entrambi gli allestimenti hanno attirato persone da ogni parte d'Italia e anche dall'estero. Non solo i due movimenti sono stati prorogati a causa del numero di visite, ma sono giunte anche richieste di rendere permanente la mostra. Ancora più interessante è il fatto che i visitatori si rendano conto dell'attenzione necessaria per assimilare i materiali proposti: molti sono tornati diverse volte per immergersi in maniera più profonda negli ascolti. Scopro anche che il pubblico è eterogeneo ed è composto, oltre che dai fan degli Area e dello Stratos solista, anche da persone comuni e da privati che custodiscono i propri archivi grazie a una qualche relazione avuta con l'artista. Diversi studio-

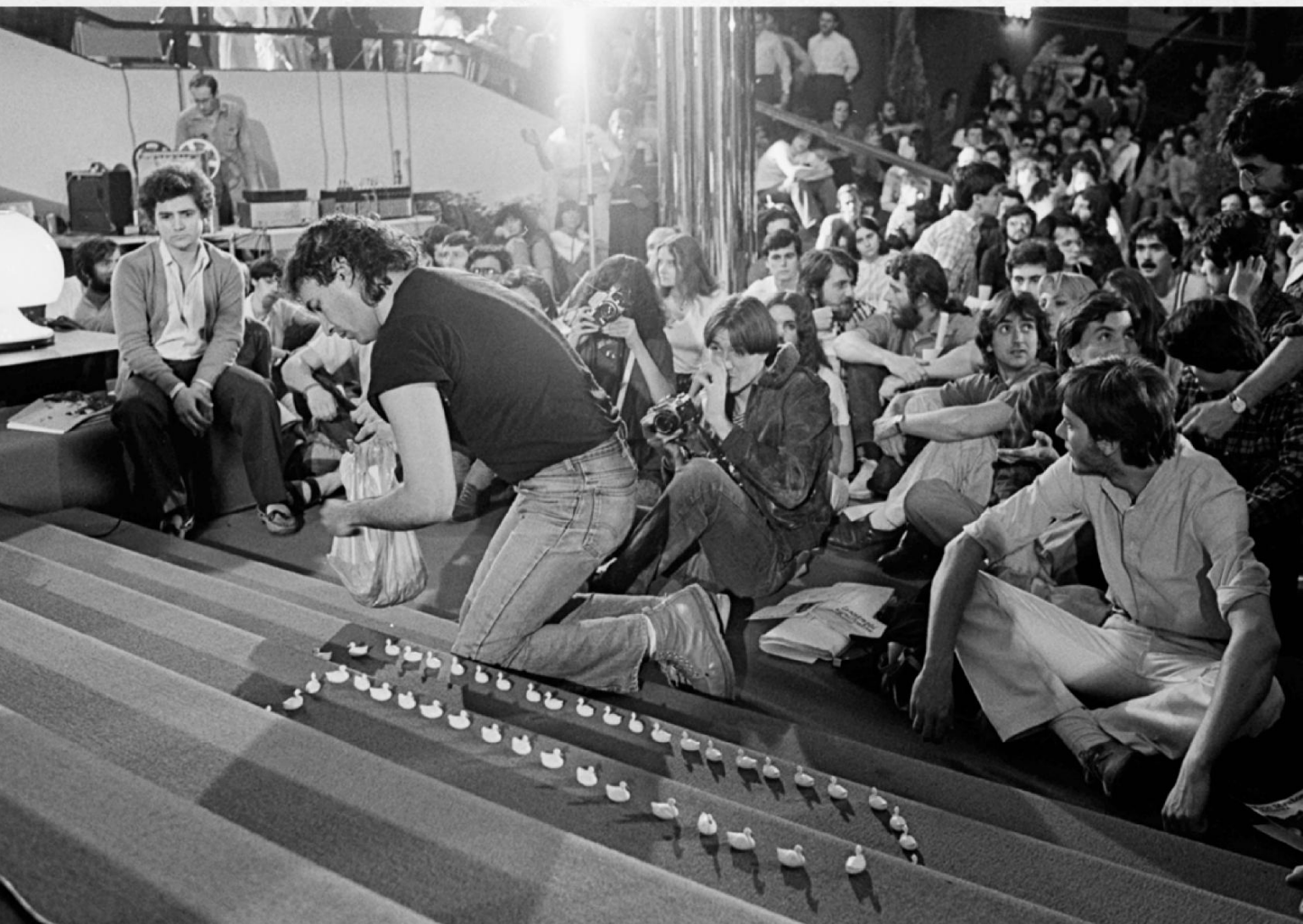
si si sono relazionati alla mostra per consultare materiali o realizzare tesi di laurea. Questo grazie al fatto che l'archivio parla a vari livelli, e il pubblico è quindi eterogeneo.

A visita finita, mi allontano da Malagola con una sensazione di leggerezza. Allo stesso tempo, mi accompagna la mia amata e sottile inquietudine. La leggerezza deriva dall'avere riattivato parti di me che si erano agitate nell'adolescenza davanti a uno schermo televisivo sul quale credevo di scorgere un invasato, che però mi suggeriva qualcosa di molto profondo. L'inquietudine nasce invece da una riflessione suscitata dalla mostra, relativa all'importanza della voce come strumento di orientamento su più livelli.

Penso al richiamo disperato del bimbo perduto nel bosco, che mi permetterà di individuarne la posizione, ma anche, su un piano più alto, alle inesprimibili suggestioni emotive suscitate dalle voci che veicolano il suono della verità, sia pure in maniera diversificata. Penso a quella di Demetrio, nuda al punto di mostrare l'interno dell'uomo all'esterno, ma anche a quella di **Paolo Benvegnù**, che nel giorno della mia visita a Ravenna manca in maniera straziante da sei settimane. Lo percepisco camminare al mio fianco mentre mi dirigo verso la tomba di Dante in cerca di un po' di pace interiore, e penso a quel suo canto: "Io so la mia verità". Penso ad altre voci, strumenti affilati di orientamento spaziale, ma anche stelle fisse dalle quali non riusciamo a prescindere, funzionali al ben più importante orientamento interiore delle nostre malandate, male andate vite. Penso alle voci che svettano sull'insopportabile rumore che pervade il mondo, a frequenze sempre più basse, fino a che non saremo più in grado di percepirlo. Il problema è che quel rumore ci sarà comunque, a dispetto del nostro udire, e continuerà a mieterci come spighe incapaci di guardare oltre i confini del qui e dell'ora. Penso alle voci che ci chiedono di restare vigili, attenti, di addentrarci senza timore nel labirinto che è la ricerca della nostra voce interiore, non importa quanto sgraziata o improbabile possa suonare alle orecchie dei nostri simili. Penso a Franz Kafka, che nei suoi giorni terminali verga l'accecante visione di Giuseppina, la cantante, nel suo ultimo racconto ambientato – guarda caso – nel popolo dei topi: ciò che stiamo diventando.

«Tra tutti i topi Giuseppina è l'unica a cantare e, quando lo fa, ogni animale si ferma ad ascoltare. In realtà Giuseppina, convinta di cantare, semplicemente fischia, come tutti gli altri topi, anzi, forse persino peggio, ma solo lei, forse perché matta o arrogante, folle o geniale, si separa dalla miseria, consacrando tutta se stessa al suo flebile canto indisponente. Il suo allora diventa un fischio che scioglie le catene del quotidiano e consente al popolo dei topi un'esperienza liberata dalla fatica del sudore, del pane e della sopravvivenza. Non importa che sia una topolina arrogante, faccia le scene, crei persino pericoli per i suoi simili».

Certo che è pericolosa, Giuseppina: «Chi non l'ha udita ignora il potere del canto. Non c'è alcuno che il suo canto non trascini». Esci dunque alla luce, Giuseppina, e canta, fino a che sorga almeno un pallido sole. Sono troppo suggestionabile?



**Stratos durante una performance alla Galleria Pre-Art, Milano, febbraio 1978, Silvia Lelli/Lelli e Masotti Archivio.**

# HARD ROCK UNDERGROUND

parte 3

Terza fermata per il treno che ci porta in un interessante viaggio alla (ri)scoperta dei tanti artisti che hanno dato vita alla scena underground dell'hard rock made in UK, particolarmente fiorente dalla fine degli anni Sessanta a quella degli anni Settanta.
Questa volta i nostri compagni, in ordine di salita sul treno dell'hard rock, sono **Steamhammer, Gun/Three Man Army/Baker Gurvitz Army, Moon, Bodkin, Joe Jammer, Toe Fat, Samuel Prody, Horse, Rough Diamond/Champion.**

Testo: **Giovanni Loria**

Prosegue il nostro viaggio fra le più disparate pieghe del rock duro britannico durante i magnifici anni Settanta. Nel corso dei numeri precedenti avete letto articoli analoghi (includendo l'omologa scena a stelle e strisce), per cui non è il caso di consumare troppo spazio nell'introduzione. Lasciatemi soltanto dire che queste puntate non hanno la pretesa di risultare esaustive, essendo letteralmente centinaia le formazioni che hanno declinato l'hard rock nelle sue accezioni più disparate. Per poche decine di band meritevoli, di cui leggerete tra queste pagine, ce ne sono molte di più che a malincuore ho lasciato fuori. E voi ricordate sempre la regola d'oro: fama modesta non corrisponde necessariamente a modesti contenuti. La gran parte dei dischi che seguono vi concederà ore di ascolto sorprendentemente piacevole, facendovi probabilmente riconsiderare alcune ferree certezze.

## Steamhammer

Collettivo costituitosi a Worthing (West Sussex) nel 1968 attorno alla figura del chitarrista **Martin Pugh**, ha vissuto un'esistenza breve ma travagliata, sviluppatasi lungo un lustro, quattro album e numerosi cambi di formazione. Il primo nucleo, completato dall'armonicista **Kieran White**, dal secondo chitarrista **Martin Quittenton** e dalla sezione ritmica di **Michael Rushton** (batteria) e **Steve Davy** (basso), si fa le ossa accompagnando in due tour inglesi il chitarrista **Freddie King**, una delle leggende del blues americano. Affidate a White le parti vocali, gli Steamhammer si mettono in proprio e firmano per la CBS, che rilascia nel marzo del 1969 l'omonimo esordio tramite la sussidiaria Reflection. Un errore tipografico trasformerà Reflection nel titolo delle ristampe successive: l'album, pubblicato anche in Italia, uscirà infatti con ben quattro copertine differenti. Musicalmente siamo dalle parti di un hard blues piuttosto energico, contenente aggressive versioni di brani di Eddie Boyd e B.B. King, anche se il brano che ottiene più passaggi radiofonici, *Junior's Wailing*, è un originale di White e Pugh. Partecipa alle session in qualità di pianista anche **Pete Sears**, che negli anni a seguire, dopo aver guidato gli effimeri Silver Metre, sarà rinomato collaboratore di Rod Stewart e membro effettivo dei decorati Jefferson Starship. Il successivo MK II (1970) presenta già un sostanzioso rimpasto nei ranghi: escono Rushton e Quittenton (anch'egli cooptato da Rod Stewart), avvicendati da **Mick Bradley** dietro le pelli e dal polistrumentista **Steve Jolliffe**, il cui innesto pare allontanare dalle radici il sound del gruppo. In effet-

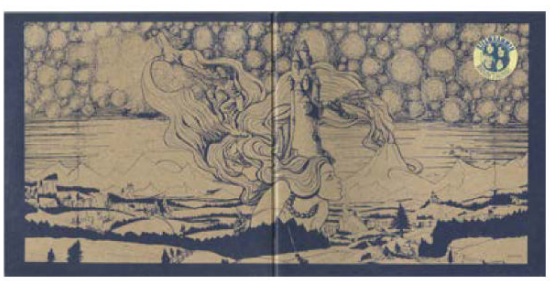
Gli attuali Steamhammer. Da sinistra: John Lingwood, Pete Sears, Martin Pugh, Phil Colombatto.

I primi due album degli Steamhammer.

ti, il timbro *ianandersoniano* di **White**, l'afrore folk della chitarra acustica di Pugh (ben lungi dall'interpretare il ruolo del virtuoso) e l'utilizzo frequente del flauto da parte del nuovo arrivato paiono a tratti strizzare l'occhio al medesimo mutamento avvenuto ai coevi Jethro Tull fra THIS WAS e STAND UP; al contempo, i sedici minuti di *Another Travelling Tune* sono un evidente ponte verso audaci pulsioni progressive. Pulsioni che, stante il repentino abbandono di Jolliffe (che si rivedrà nel 1978 nei Tangerine Dream di CYCLONE, con cui aveva già collaborato in una delle prime formazioni) vengono parzialmente stemperate sul successivo MOUNTAINS, che recupera sonorità più tipicamente hard (nel lancinante assolo di *I Wouldn't Have Thought*, nel dilatato boogie *Hold That Train* e nel basso prepotente di *Walking Down The Road*), seppur alternandole a sorprendenti incursioni nel country (*Henry Lane*) o al trip psychedelico della title-track. Il successivo abbandono di White e Davy non frena l'entusiasmo di Pugh, che ingaggia dai Renaissance il bassista **Louis Cennamo** e affida le parti vocali all'ospite **Garth Watt-Roy**, reduce dai Fuzzy Duck, sul quarto album, SPEECH, che esce nel 1972 per l'etichetta tedesca Brain. Il disco consta di tre brani molto lunghi (fra gli undici e i ventritré minuti) che, come spesso avviene in questi casi, alternano fasi esaltanti ad altre decisamente involute. Ciò non toglie che almeno il rifferama veloce di *Battlements* e il blueseggiante *Sightless Substance*, due estratti della suite *Penumbra*, siano davvero memorabili. Alla fine delle registrazioni Mick Bradley muore, gli Steamhammer restano senza contratto ma vanno avanti sino alla fine del 1973 con il batterista **John Lingwood** (poi con Manfred Mann's Earth Band, Stomu Yamash'ta's East Wind e Alan Sorrenti nell'album SIENTEME, IT'S TIME TO LAND) e il cantante **Ian Ellis** (ex Clouds e futuro Savoy Brown), a sua volta poi rimpiazzato dal cavallo di ritorno Quittenton. Pugh getta la spugna, si trasferisce in America e assieme a Cennamo e a **Keith Relf** (storico cantante degli Yardbirds, che aveva collaborato alla produzione di SPEECH) mette assieme gli ottimi Armageddon, che dureranno purtroppo il tempo di un solo album. Dopo decenni di oblio l'instancabile chitarrista, con i vecchi amici Sears e Lingwood oltre al cantante/armonicista **Phil Colombatto** (che è anche un buon chitarrista in ambito blues) edifica l'ennesima versione della band e pubblica fuori tempo massimo (2022) un dispensabile quinto *full length*, WAILING AGAIN. Nel 2023 esce LIVE con registrazioni storiche, quattro Cd + un Dvd.

## Gun / Three Man Army / Baker Gurvitz Army

I fratelli **Gurvitz** sono stati per oltre un decennio degli instancabili artigiani del rock duro, purtroppo privati della meritata chance di diventare qualcosa di più di un nome da culto. Dei due, **Adrian**, chitarrista e cantante, era senza dubbio il più talentuoso, mentre **Paul** è stato il suo fedele gregario e bassista. Hanno quasi sempre privilegiato la formula del power trio, venendo accompagnati da batteristi diversi (alcuni dei quali, come vedremo, anche prestigiosi),

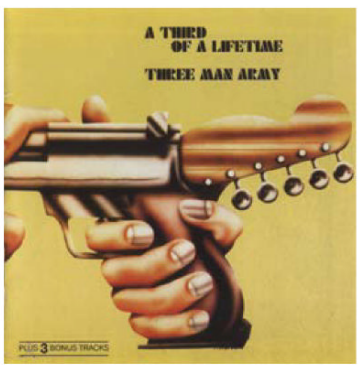


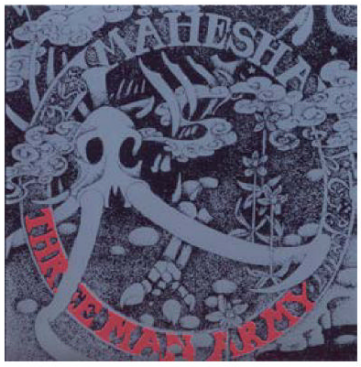
SPEECH, MOUNTAINS e WAILING AGAIN degli Steamhammer e l'omonimo album di esordio del BAKER GURVITZ ARMY.

Copertine di varie avventure musicali dei fratelli Gurvitz.

A sinistra: GUN (1968). Sotto: label di GUN. A destra: la copertina di A THIRD OF A LIFETIME (1971) del Three Man Army.

e in pratica i tre principali gruppi in cui hanno militato possono considerarsi tutt'uno. D'altronde in casa Gurvitz la musica è stata sempre importante, dato che il padre era stato tour manager per gente come Cliff Richard, Shadows e Kinks. I Gun hanno vita breve, ma l'omonimo esordio del 1968 è forse il primo disco di autentico hard rock mai realizzato in Gran Bretagna: nemmeno la presenza su alcuni brani di un'orchestra scalfisce la veemenza dei solchi, con almeno un brano indimenticabile, *Race With The Devil*, cui renderanno omaggio anni dopo anche i Black Oak Arkansas e le Girlschool. L'avventura ha termine dopo un secondo album (GUNSIGHT, 1969) nettamente inferiore al predecessore; a quel punto del batterista **Louie Farrell** si perdono le tracce, mentre i due fratelli si riappropriano del loro cognome (dopo essersi fatti "identificare" come Curtis). Adrian accompagna per un po' in tour **Buddy Miles**, ex batterista della Band of Gypsys di Jimi Hendrix, mentre Paul pubblica un disco in duo con il chitarrista **Brian Parrish** (PARRISH & GURVITZ, 1971). Il possibile debutto solista di Adrian si trasforma in A THIRD OF A LIFETIME (1971), primo album dei **Three Man Army**, cui partecipano Paul, Buddy Miles e **Mike Kelly**, ex batterista degli Spooky Tooth: si tratta del ritorno in grande stile dei fratelloni, con la meravigliosa ballata progressiva *Together* (fra Budgie e Led Zeppelin), l'impetuoso incedere di *Butter Queen* e il malinconico refrain di *What's My Name*. Il sequel MAHESHA (1973), con il nuovo drummer **Tony Newman** (reduce dai May Blitz e prima ancora nel Jeff Beck Group), si mantiene sulle stesse coordinate, fra chitarre calienti (*Hold On*, *Can I Leave The Summer*), episodi al limite del funk (*Take Me Down From The Mountain*) e tenui riferimenti psichedelici (*The Trip*): l'album esce in America intitolato semplicemente THREE MAN ARMY, e con una copertina differente. Nel 1974 arriva nei negozi il terzo capitolo, inspiegabilmente intitolato THREE MAN ARMY TWO, altro eccellente esempio di puro hard rock, ricco di assoli di chitarra al vetriolo (*Polecat Woman*), ballate fascinose e orchestrali (*Today*, con un toccante crescendo finale) ed episodi che evidenziano capacità esecutive non banali (*Burning Angel*). Da non perdere neppure THREE MAN ARMY 3, registrato nel 1973 ma uscito solamente nel 2005. A quel punto Adrian e Paul non si lasciano sfuggire l'occasione di collaborare con una leggenda come **Ginger Baker**, ribattezzando il trio come **Baker Gurvitz Army**: sul lavoro omonimo del 1975 la formula rimane immutata, un hard rock irrorato di funky, soul e blues e con parti di batteria inevitabilmente incalzanti, un lavoro eccellente a partire dall'iconica copertina disegnata da **Joe Petagno** (disegnatore per West Bruce & Laing, Renaissance, Led Zeppelin, Nazareth, Black Oak Arkansas, Captain





A sinistra: MAHESHA dei Three Man Army. Sopra e a destra: retro e fronte copertina dell'unico album dei Moon di Ray Owen.

Beyond, Hawkwind, Motörhead, Roy Harper). Il successivo ELYSIAN ENCOUNTER (1975) vede per una volta i nostri evolversi dalla consueta formula del trio, allargando i ranghi al tastierista **Peter Lemer** (Annette Peacock, Pierre Moerlen's Gong, Seventh Wave, Mike Oldfield, In Cahoots) e al cantante **Snips** (proveniente dagli Sharks di Chris Spedding e Andy Fraser): c'è qualche ballata in più, ma *Remember* e *The Artist* si evolvono alla grande, pur se l'iniziale *People*, con un grande lavoro percussivo, rimane il vertice del disco. A quel punto, i due fratelli accettano di scrivere e suonare su KICK OFF YOUR MOODY BOOTS (1975) della **Graeme Edge Band**, progetto solista del batterista dei Moody Blues, al quale partecipa anche Baker, che duetta con Edge su *Gew Janna Woman*; in questo clima di indecisione e stakanovismo, il terzo album dei Baker Gurvitz Army, HEARTS ON FIRE (1976), rappresenta quasi un fastidio e si rivela un netto passo indietro, anticipando di poco la fine del progetto. Dopo il secondo capitolo della collaborazione con Graeme Edge, PARADISE BALLROOM del 1977, Adrian opta per una carriera solista, sempre accompagnato dal fratello maggiore Paul, che gli regalerà buone soddisfazioni, segnatamente con l'ottavo posto raggiunto nelle charts dal singolo *Classic* nel 1982: il rock duro a quel punto sarà però per lui solamente un pallido ricordo.

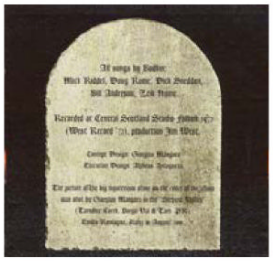
## Moon

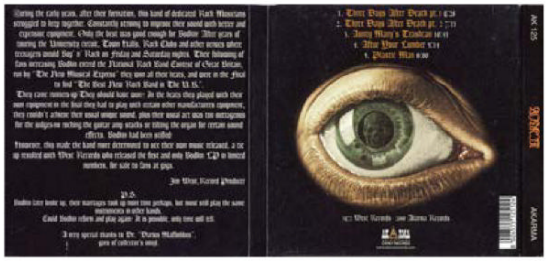
Nato nel 1947, **Ray Owen** ha 22 anni quando contribuisce alla creazione dei **Juicy Lucy**, una band che fra costanti mutamenti di organico resisterà qualche stagione, con quattro opere al suo attivo. Pochi mesi dopo l'uscita del disco di esordio, Owen lascia il gruppo, di cui non condivide le scelte artistiche, provando a impostare una carriera solista con il progetto Moon. E in effetti, fra il country blues fangoso di JUICY LUCY (Vertigo, 1969) e la musica di RAY OWEN'S MOON, rilasciato nel 1971 dall'influente Polydor, c'è davvero un abisso. Ray, che con la sua band precedente si era limitato a cantare, si rivela anche un ottimo chitarrista: più in generale le composizioni riflettono un'autentica "orgia" di chitarre soliste, con il leader pronto ad alternarsi, ma più spesso a duellare, con i colleghi **Dick Stubbs** e **Les Nicol**. Lo scorrere della puntina sui solchi, ma anche l'immagine stessa di Owen (che è di origine caraibica), suggeriscono inevitabili paragoni con Jimi Hendrix: non già quello più sognante di cui saranno nel tempo epigoni autentici eroi quali Robin Trower e Uli Jon Roth, ma quello più aggressivo, che negli anni a seguire sarà omaggiato anche negli USA da Frank Marino con i suoi Mahogany Rush. Alcuni episodi sono invero aggressivi (*Talk To Me*, *Mississippi Woman*, *Free Man*), mentre altrove Ray punta su una scrittura più ipnotica, bluesy e sinuosa (*Don't Matter* oppure *50 Years Older*), che evidenzia anche il talento non comune del bassista **Sid Gardner** (nel 1972 partecipa all'ottimo BORED CIVILIANS di Keith Cross & Peter Ross, che profuma di progressive folk e vede presente Jimmy Hastings, flautista storico dei Caravan), che su *Try My Love* si regala uno spot solista, pericolosamente simile a quello di Andy Fraser su *All Right Now*, immortale classico dei Free. Il disco purtroppo affonda in un disdicevole anonimato insieme alla carriera di Owen: Gardner e Nicol ci riproveranno senza fortuna nei **Kala** (un album nel 1973), poi il solo Nicol, emigrato in America, apparirà sul secondo e finale capitolo dei Pavlov's Dog (AT THE SOUND OF THE BELL, 1976). Owen nel 1984 ritornerà nei negozi con il dimenticabile lavoro solista WELL WASTED AFTERNOONS, per poi rimettere assieme una versione spuria dei Juicy Lucy tra il 1994 e il 2008 con l'ausilio di un manipolo di anonimi scudieri, e persino tre dischi all'attivo. Ma la più completa dimostrazione del suo talento risiede in quel titolo su Polydor del 1971.

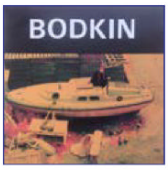
Sopra: Ray Owen sul palco del festival all'isola di Wight, 1970. Sotto: Label, vinile e Cd dell'unico album dei Moon di Ray Owen.

## Bodkin

È sempre arduo stabilire dove finisca, nell'esaltazione di un disco, l'aspetto prettamente contenutistico, e dove cominci la pericolosa deriva del collezionismo. Non che ci sia nulla di male a essere collezionisti, io lo sono, anche se almeno nel mio caso portare i dischi a casa non è un fine ma un mezzo per ascoltarli (una volta era l'unico esistente!), e dunque collezionare non è un obiettivo ma una conseguenza. Questa premessa è necessaria perché nella storia della musica sono moltissimi i dischi mediocri, se non addirittura scadenti, mitizzati solamente in quanto rarissimi; al contempo, anche se di questo se ne parla poco, gli album eccellenti che sono stati bypassati proprio perché di facile reperibilità. L'unico Lp di questa band di Falkirk





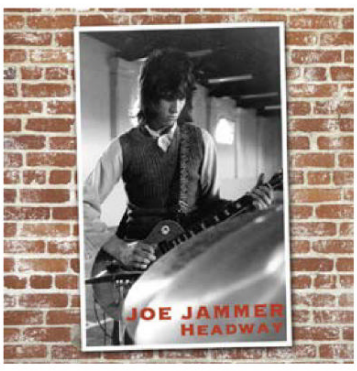



**Materiale dall'unico, omonimo, album degli scozzesi Bodkin.**

(Scozia) rappresenta una chimera per i collezionisti di mezzo mondo: pare sia stato stampato in appena 100 copie nel lontano 1972, e soltanto alcuni esemplari sono stati gratificati di una copertina a colori, di cui una trentina da parte del fortunato commerciante tedesco che ci avrebbe messo sopra le mani qualche anno dopo. In questo caso, però, siamo di fronte a un album meritevole, del quale per fortuna esistono numerose ristampe, snobbate dai collezionisti con il sopracciglio perennemente alzato, ma assolutamente meritorie per chi (fra cui il sottoscritto) i dischi vuole ascoltarli! L'album consta di cinque brani mediamente piuttosto lunghi (fra i cinque e gli undici minuti) e conseguentemente assai articolati, tanto che il termine "progressivo" può comodamente calzare a pennello. In particolare si segnala l'utilizzo in quantità industriale lungo tutto l'album dell'organo Hammond di **Doug Rome**, che mette in ombra, almeno nella prima facciata, la chitarra di **Mick Riddel**. L'atmosfera è onirica, oscura, minacciosa, e richiama palesemente entità quali Atomic Rooster o i primissimi Uriah Heep, gettando una sorta di ponte verso i Salem Mass, inconsapevoli gemelli d'oltreoceano. La situazione si riequilibra nel corso della meno plumbea b-side, dove la sei corde assume maggiore spessore con episodi più aderenti alla forma-canzone (*Plastic Man*', *Aftur Yur Lumber*). Insomma un disco che al di là del suo alone di leggenda e mistero merita ascolto e attenzione.

## Joe Jammer

Autentica meteora della scena hard rock anni Settanta, questo chitarrista nasce a Chicago con il nome di **Joseph Edward Wright** ma si trasferisce presto in Inghilterra alla ricerca di ingaggi. Dopo l'inevitabile periodo di gavetta, nel corso del quale fa da roadie per Jimi Hendrix, The Who e Led Zeppelin, la grande occasione gli si presenta nel 1973, sotto forma di un disco solista, BAD NEWS, che esce per l'esclusiva etichetta Regal Zonophone. Si tratta di una chicca poco conosciuta, caratterizzata da un solismo esplosivo e da una sezione ritmica pungente (se ne occupano **Tone Stevens** dei Foghat e il batterista **Reg Isidore**, che aveva suonato sui dischi solisti pre-Camel di Peter Bardens ed entrerà in seguito alla corte di Robin Trower e Peter Green, oltre che partecipare a WET DREAM di Richard Wright dei Pink Floyd, 1978). La lunga *Rising Sun* è un dichiarato omaggio al divino Jimi, e non mancano episodi in odor di Rolling Stones, quali *Never Again* o la decadente ballata *Missed My Train*, che sarebbe piaciuta senz'altro a Ian Hunter. Aggiungiamoci un tocco, quasi inevitabile su dischi del genere, di funk (penso a *Last Night*, oppure a *On The Other Side*) e il gioco è fatto: ne viene fuori un album obbligatorio per gli amanti di un certo tipo di suono, che si sublima lungo gli assolo di *Count On Me* o *In The City*. Pur se stampato anche in Giappone, il disco vende pochissimo, il che spiega perché ancora oggi lo conoscano in pochi, costringendo da allora Joe a una pur prestigiosa carriera di eterno sessioman subalterno, alla corte degli artisti più disparati ma quasi sempre all'insegna del prestigio: aiuterà infatti dal vivo Supertramp, Donna Summer e Maggie Bell, e apparirà sui dischi di Mick Jagger, Joe Cocker, Ringo Starr, Jerry Lee Lewis e persino



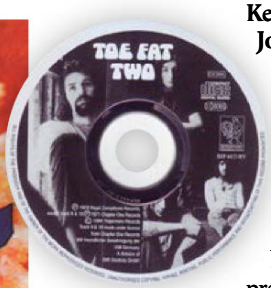

**A destra: copertine di BAD NEWS e HEADWAY di Joe Hammer.**

della regina dei talk show americani, Oprah Winfrey. Pubblicherà in totale sordina qualche altro disco a suo nome nel nuovo millennio, ma è BAD NEWS l'album che dovete assolutamente far vostro.

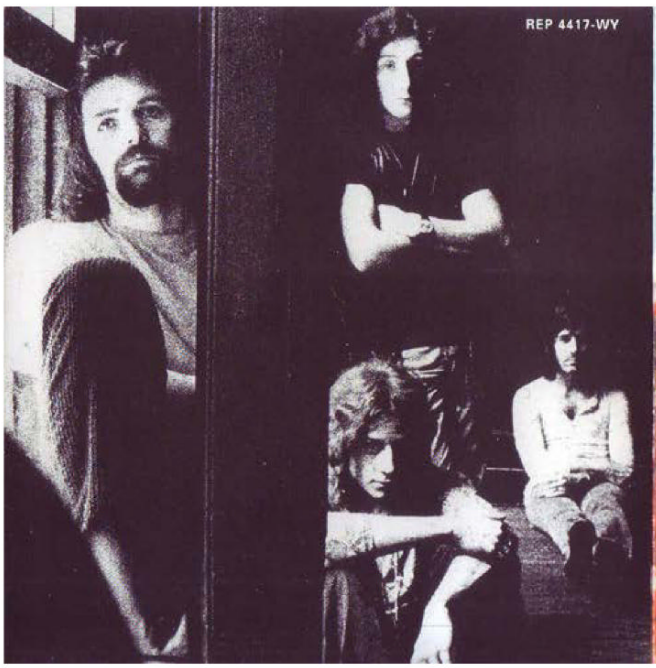
## Toe Fat

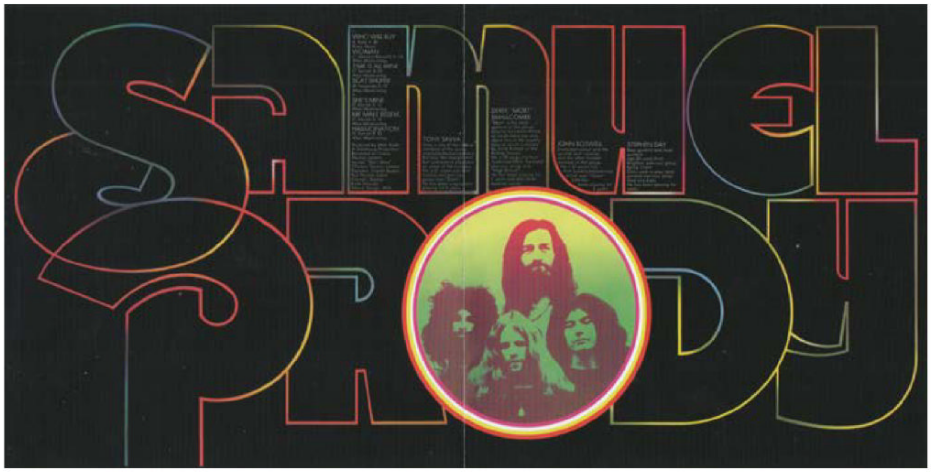
Effimero ma interessante progetto che aveva come nome di punta, almeno nelle intenzioni, quello di Cliff Bennett, veterano del rhythm and blues britannico, alla guida dei Rebel Rousers fra il 1957 e il 1968. Nel 1970 prova a riciclarsi a capo di questa band di rock duro, completata da **Ken Hensley** (chitarra e tastiere), **John Glascock** (basso) e **Lee Kerslake** (batteria), ex membri dei Gods: si tratta degli stessi musicisti che avevano inciso appena poche settimane prima il misterioso album degli **Head Machine** (ORGASM), del quale vi ho parlato nella precedente puntata di questo *excursus*, apparsa sul numero 59. Nella foto sul retro dell'eponimo album di esordio, il baffuto Kerslake è perfettamente riconoscibile, mentre al posto di Hensley, che aveva lasciato alla fine delle registrazioni, è già raffigurato il nuovo chitarrista **Alan Kendall**. Il disco, uscito per la Parlophone in Gran Bretagna e la Rare Earth negli States, è un buon manufatto di un rock decisamente molto heavy per l'epoca, rigonfio di cover energizzate quali *Just Like Me* degli Hollies e *Bad Side Of The Moon* di Elton John, di cui un paio d'anni più tardi i canadesi April Wine produrranno un'altra convincente versione; non mancano tra gli ingredienti il blues, il boogie e persino un pizzico di psichedelia, mentre spicca impetuosa la prestazione di Kerslake (che come sappiamo si riunirà a Hensley negli Uriah Heep qualche anno più tardi) sull'ottimo brano posto in apertura, *That's My Love For You*. Prima della fine dell'anno Bennett e Kendall hanno già impacchettato l'album numero due, fantasiosamente titolato TOE FAT TWO (su Regal Zonophone in UK, e ancora su Rare Earth nella più accessibile versione americana), persino più heavy del debutto e probabilmente migliore, grazie a una collezione di riff incendiari, come quelli di *Stick Heat*, *Idol* e *Three Time Loser*. Quando Kendall riceve l'offerta di entrare a far parte della galassia **Bee Gees**, sui Toe Fat cala il sipario. Oggi qualcuno ricorda questi dischi solamente per il "disgustoso" design delle copertine, ma se il rock vi piace tagliente come un rasoio, sono due album imperdibili.

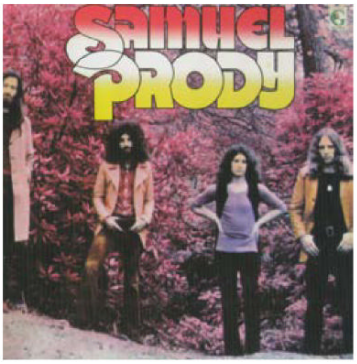
**«Cliff Bennett era un amico e mi diede il lavoro, anche se non sapevo suonare bene la chitarra»**
Ken Hensley/Toe Fat



Copertine, label e foto dei Toe Fat e Head Machine.






## Samuel Prody

Quartetto londinese che si evolve dalle ceneri degli amatoriali Giant, tra le cui fila erano transitati **Pete Sears** (futuro collaboratore di Rod Stewart) e **Davey O'List**, esautorato dai Nice appena uscito il primo album. Dopo avere trovato il nome definitivo, pubblicano nel corso del 1971 il loro unico, omonimo Lp, licenziato nella sola Germania dall'effimera Global Records. Il disco viene però registrato nei prestigiosi Trident Studios londinesi, e alle session partecipa, come ingegnere del suono, un giovanissimo **Roy Thomas Baker**, futuro produttore, fra i mille altri, dei Queen. Il loro hard rock viene declinato in maniera decisamente grintosa in brani quali *She's Mine* e *Mr. Make Believe*, pagando un moderato tributo ai Led Zeppelin su *Woman*. Meno convincenti risultano la lunga fase tribale di *Hallucination*, il break ancora intriso nei *Sixties* su *Time Is All Mine* o le parti vocali di *Who Will Buy*, che appaiono anch'esse inesorabilmente legate all'epopea tardo psichedelica del decennio precedente. La band, pur non spiccando per virtuosismo, è composta da eclettici: **Tony Savva** e **Stephen Day** si alternano tra il basso e la chitarra solista, suonata anche da un terzo elemento, **Derek Smallcombe**, mentre lo stesso Savva e il batterista **John Boswell** si spartiscono le parti vocali. Dopo un pugno di apparizioni nel circuito dei club, i **Samuel Prody** si sciolgono: l'unico a provarci ancora, oltre

**L'unico Lp dei Samuel Prody esce solo in Germania, nonostante il gruppo sia inglese e le registrazioni avvengano ai Trident Studios di Londra.**

a Sears, è Savva, che suonerà con gli oscuri **Rusty Butler** insieme al futuro tastierista degli Stranglers, Dave Greenfield.

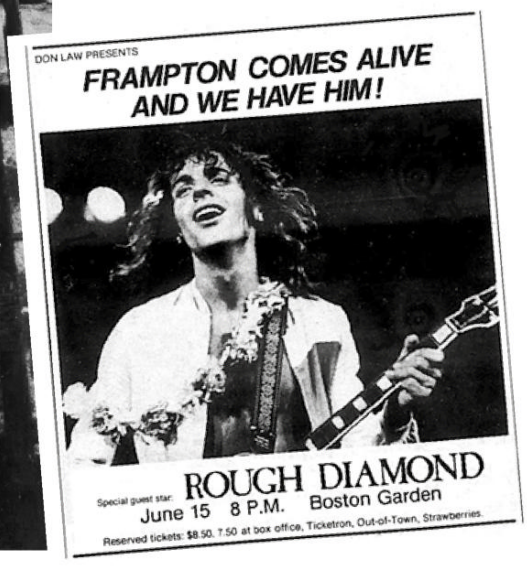
## Horse

Di breve durata la traiettoria degli **Horse**, formatisi nel 1968 nei sobborghi di Londra. Dopo la consueta trafila di concerti, i quattro musicisti riescono a registrare un disco omonimo finanziato addirittura dalla RCA, che lo pubblica nel 1970. Si tratta di un lavoro abbastanza grezzo e ancora costellato di reminiscenze psichedeliche, palesi su *Step Out Of Line*; un album quindi senz'altro "rumoroso" ma ingenuo e dalla scrittura acerba. Resta comunque un prodotto interessante con momenti che lasciano intravedere un grande potenziale: è il caso dell'assolo acido e stralunato del chitarrista **Rod Roach** posto in chiusura di *Gypsy Queen*, o delle parti vocali di **Adrian Hawkins,** letteralmente spiritato su *The Sacrifice*. Sorprende che un disco del genere non sia quasi mai stato avvicinato stilisticamente a capisaldi dell'horror rock contemporaneo quali Black Widow o Black Sabbath. Questo filone verrà parzialmente riproposto da Roach e Hawkins nel successivo progetto **Saturnalia**, latore qualche anno dopo (1973) di un'operina, uscita originariamente nel solo formato Picture disc ma spinta maggiormente sul versante sperimentale. Il musicista degli Horse che avrà la carriera più lunga sarà il batterista **Ric Parnell**, che entrerà negli Atomic Rooster realizzando assieme a loro due album (MADE IN ENGLAND e NICE AN' GREASY), prima di venire abbandonato al suo destino senza una sterlina in tasca dal fuggitivo Vincent Crane nel bel mezzo di un tour italiano. Per sbarcare il lunario suonerà con alcuni gruppi del nostro Paese, segnatamente gli Ibis di Nico Di Palo e i Nova, assieme all'ex Osanna Elio D'Anna.

La foto ritrae gli Horse. Dall'alto: Ric Parnell, Rod Roach, Colin Standring, Adrian Hawkins.

## Rough Diamond / Champion

Desta clamore, nel 1976, la scelta degli Uriah Heep di licenziare il cantante originale **David Byron**, cui viene imputata dagli ex colleghi, neppure troppo velatamente, una marcata propensione all'indulgere con maggiore impegno ai piaceri del backstage che non alle prestazioni sul palco. È altresì probabile che il talentuoso cantante venga

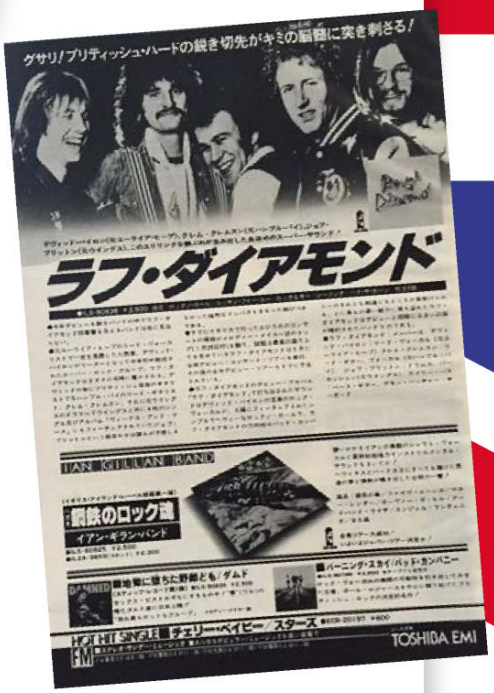


Nelle foto da sinistra: David Byron e Clem Clempson (entrambe le foto furono scattate a New Haven nel Connecticut/USA, giugno 1977).

sembra poco a suo agio nell'ambito di brani che provano a posizionarsi a metà strada fra il suono bluesy, che in quegli anni stava facendo la fortuna dei Bad Company, e tentazioni sinfoniche dal fiato corto. David è lesto ad abbandonare la compagnia, ma la successiva mossa è palesemente un passo falso, sotto forma di un innocuo disco solista pop inciso con musicisti di secondo piano (BABY FACED KILLER); i superstiti lo avvicendano con il carneade canadese **Garry Bell** e si ribattezzano **Champion**. Senza far gridare al miracolo, l'omonimo album di questa nuova proposizione risulta più convincente di ROUGH DIAMOND, nel proporre un hard blues comune a quello di altre formazioni minori inglesi del decennio, quali Runner, Stone the Crows o Hustler, con un Clempson ispirato maestro di cerimonie.

scelto come capro espiatorio dopo il fallimento, economico e artistico, dell'ultimo album inciso dagli Heep assieme a lui, HIGH AN' MIGHTY (1976). Desideroso di rifarsi, Byron assembla rapidamente una nuova band, in cui spicca la presenza al suo fianco di un chitarrista deluxe quale **Clem Clempson**, che aveva nomi come Colosseum e Humble Pie nel proprio *curriculum vitae*. Il gruppo viene completato da **Geoff Britton**, ex batterista dei Wings di Paul McCartney, nonché da **Damon Butcher** (tastiere) e **Willie Bath** al basso. Il primo febbraio del 1977 la Island patrocina l'uscita del disco d'esordio del quintetto, intriso di hard rock complessivamente gradevole ma che certo non oscura il glorioso passato dei musicisti coinvolti. L'angelico timbro di Byron

**«Nei Settanta suonavo con tutti: Rory Gallagher, Thin Lizzy, Pink Floyd. Era una catena di montaggio»**
Adrian Gurvitz



Diversi artisti hanno dimostrato di avere ''volontà'' di scrittura, anche se non sempre abbinata a grandi risultati, oltre i testi dei loro brani: mainstream (Ligabue, Jovanotti), cantautorato italico e scena indie (Vinicio Capossela, Vasco Brondi, Simone Lenzi dei Virginiana Miller, Max Collini degli Offlaga Disco Pax)… ovviamente anche nella scena progressiva e dintorni qualcuno ha praticato questa trasversalità nell'usare le parole per esprimersi in modo diverso dalla forma canzone. «Prog Italia» questa volta prende in esame alcuni scritti, inediti, di **Maurizio Di Tollo**, batterista/compositore/interprete solista e con band come La Maschera di Cera, Moongarden, Höstsonaten e Il Porto di Venere.

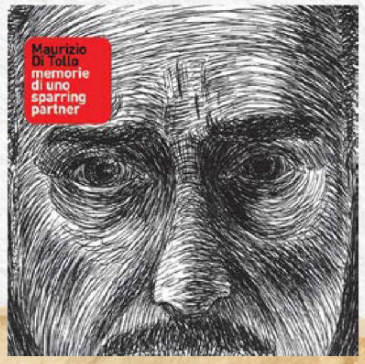
# Musicisti, scrittori oppure...

Testo: **Maurizio Di Tollo**

VINCENZO NICOLETTO

Due esempi di musicisti-scrittori in ambito prog e dintorni? Ne scegliamo due di generazioni lontane nel tempo: **Peter Hammill** e **Viola Nocenzi**. Nel 1974 l'anima dei Van der Graaf Generator diede alle stampe *Killers, Angels, Refugees*, raccolta di poesie e racconti brevi, replicato nel 1980 da *Mirrors, Dreams, Miracles*. La seconda, cresciuta in un ambiente artistico come quello di Vittorio e Gianni Nocenzi, scrive da qualche tempo delle poesie per «Prog Italia». Ha pubblicato *Carta da parati* nel 2024, mentre nel 2021 aveva dato alle stampe *Pensiero viola* in coppia con Leonardo Lodato.

**Maurizio Di Tollo** è sicuramente un personaggio fuori schema, non certo ligio ai dettami del politicamente corretto; possiede una capacità di esposizione davvero importante e non ha peli sulla lingua, pur possedendo




**Sotto a destra: Maurizio con il numero 38 di «Prog Italia», dove si parla del Porto di Venere. Nella foto live: "2Days Prog+1" (2021).**

# Dell'odio

Sono stanco. Molto stanco.
Sto rientrando a casa in macchina, sento un macigno sulle spalle e le ossa indolenzite, figlie di una giornata intensa di prove.
La mia auto, quella che funziona quando e come vuole lei, mi sta riportando verso il divano, il mio cane, un pasto da preparare.
È una vecchia auto, i suoi fari anabbaglianti sono deboli e le strade, qui, sono completamente buie.
Le due cose messe insieme sono letali, per i miei occhi affaticati e miopi.
Qui, a volte, ho l'impressione che abbiano distribuito patenti coi bollini del Conad, in alternativa alle pentole antiaderenti.
Frecce inesistenti, politica del "più grosso" in relazione alla questione precedenza e, sopra ogni cosa, uso indiscriminato dei fari abbaglianti.
Sono a una curva e vedo arrivare una macchina di fronte a me.
Ha i fari abbaglianti.
M'incrocia ma non abbassa le luci, se non in colpevole e pigro ritardo, quanto basta per farmi stringere gli occhi e bestemmiare.
La stessa scena si ripete, dopo un paio di chilometri.
È una vettura nuova, di quelle con i fari alla *Star Trek*.
Abbassa i fari ma li riaccende un attimo prima d'incrociarmi.
Non c'è cosa peggiore.
Non c'è cosa più gratuita, quando si è alla guida.
Monta la rabbia.
Ne ho piene le scatole della gente volgare, che fa una vita volgare, che trasforma una società in società volgare e te la impone. Ne ho piene le scatole di cellulari nuovi, di macchine ultimo modello, di me in questa vecchia automobile, di questi giorni alieni, di uomini dalle panze tese in vestiti attillati e occhiali da sole, orgogliosamente ispirati a Gomorra, di donne stanche e senza eleganza, di figli dai nomi esotici, di questo fottersi reciprocamente con allegria e squallore.
È il momento sbagliato, per quello che sta per succedere.
Dietro di me, vedo arrivare, a velocità sostenuta, quello che sembrerebbe essere un suv: fari alti, bianchi, intensi.
Ovviamente, fari abbaglianti.
Si avvicina, ma non accenna ad abbassarli.
Mi sta accecando ma la cosa non gli sembra importare.
Sto iniziando a schiumare.
Mentre mi sorpassa, con il suo suv BMW bianco, lo vedo che è impegnato al cellulare.
La merda mi sale al cervello.
Gli sparo i miei abbaglianti e m'incollo al culo della sua auto da figo vincente.
Comincio a clacsonare.
Lui mi fa un gestaccio con la mano e, a quel punto, lo voglio tra le mani.
Lui accelera e io faccio lo stesso, la mia auto è vecchia ma ha un gran motore.
Gli faccio il gesto di affiancare.
Ho voglia di mettergli le mani addosso, di fargli male, voglio il suo sangue nelle mie mani e, pur di realizzare questa insana voglia, sono disposto a correre il rischio che sia il mio, di sangue, a finire nelle sue, di mani.
Voglio picchiarlo come non ho mai voluto picchiare qualcuno, voglio che paghi per la sua ignoranza, per la sua esistenza inutile e per la mia che è annientata dalla presenza di quelli come lui. Voglio che paghi per i miei sogni infranti, per la fine della cultura in Italia, per la morte di **John Bonham**, di **Mark Hollis**, di **Michael Jackson** e per tutti quei cinquantenni bambini in un mondo di metallo invivibile.
Mentre penso a tutto questo e mi preparo alla rissa da superstrada, mi accorgo di essere a un centinaio di metri dalla mia uscita.
In un paio di secondi, rientro in possesso delle mie facoltà razionali.
Rallento.
La BMW scompare dietro l'ennesima curva.
Imbocco la mia uscita.
Non prima di aver messo la freccia…

# l'eremita

Amico, dammi retta: la vita è una toilette di un autogrill e il mondo un'acqua di ceramica.
E cosa potrebbe contenere mai, se non un numero indecifrabile di stronzi?
La speranza è un pallone che spingi col piede sempre più avanti, poi arriva a cinquant'anni e ti trovi davanti a un muro, il pallone se ne va per i cazzi suoi e con lui la speranza.
Se non a me, credi a queste rughe: la vita è miserabile.
Gli unici che non se ne accorgono sono coloro ai quali il destino ha evitato le condizioni di porsi domande, quelli a cui tutto è andato clamorosamente bene, quelli nati con la camicia e, all'interno, un asso per manica.
Quindi, se non hai mai analizzato la tua vita, evita di farlo, rimani ignorante, non chiederti nulla.
Se ti viene lo stimolo di farlo, cerca una distrazione: la tv, una partita di calcio, il vino, il sesso a pagamento, ma non risponderti mai. Faresti la mia stessa fine.

E che bella la gente.
Se il tuo disco è in classifica, se finisci sui giornali, se la radio trasmette le tue canzoni, la gente devi scansarla con la pala, talmente ti sta addosso, ti cerca, ti vuole.
Quando diventi una notizia scaduta, il telefono tace, il citofono muore e tu divieni carta per avvolgere il pesce.
Ecco perché ti dico: non disperarti, che al mondo non gliene frega nulla di te.
potresti essere invaso da un dolore straziante, che ti fa visita in ognuno dei tuoi giorni, puoi chiuderti in casa e gridare aiuto, mentre ti senti morire.
Non importa a nessuno.
Nessuno si sveglierà nel cuore della notte, con gli occhi sbarrati, chiedendosi che fine hai fatto.
Se rimani indietro, gli stronzi serrano le fila.
E tu sei morto, per tutti.
Una domanda.

Guardali, certi miei colleghi: hanno leccato il culo per anni, con fierezza e raziocinio, a una massa non identificata di persone, che chiamano "IL MIO PUBBLICO".
Il pubblico non è di nessuno.
Quello che loro chiamano pubblico, è in realtà un asilo nido colmo di bambini capricciosi.
Quando un giocattolo invecchia, vanno a cercarne uno nuovo.
Patetici, gli artisti disperati e abbandonati.

Iniziano a sfilare espedienti di galleggiamento, pur di non divenire storia vecchia, le iniziative più inverosimili pur di raggranellare gli ultimi spiccioli, qualche rimasuglio di consenso, qualche applauso di fine corsa.

Provo schifo per chi si abbassa a tanto.
Io, la mia decisione l'ho presa da tempo: mandare tutti a fare in culo e sparire.
Credimi, non mi costa fatica.
Invece di implorare considerazione, cancellarli tutti, nessuno escluso.
Pubblicamente nascondersi, privatamente negarsi.
La solitudine o ti sceglie lei, o la scegli tu.
Io mi sono fatto avanti e l'ho presa di petto.
Non vedo nessuno, non parlo con nessuno, non scopo nessuno.
Gli amici, alla nostra età, o sono seppelliti sottoterra oppure sotto le responsabilità di una famiglia.
A quelli rimasti, piace parlare, parlare senza ascoltare.
Prendono tutto, non lasciano nulla.
Tempo perso.

Le donne? Di quelle sposate, in cerca di sesso da segregare e sacrificare sull'altare del loro ego, che te ne fai? Le trentenni, prima o poi, ti trasformano in un inconsapevole cornuto, le ventenni non possono farti godere.
Di coetanee, non se ne parla. Diverrebbero pedine per amori sommessi, nati per farsi compagnia e non invecchiare da soli, per condividere le rispettive sconfitte e disillusioni.
Sono tristi coloro che, in amore, si accontentano.

Ho libri, dischi, film a farmi compagnia. Preferisco frequentare l'arte, dal soggiorno di casa.
Da questa montagna, continuo a produrre e materializzare la mie visioni.
E non mi farò vedere, perché non servire più.
Serve estetica, rigore e un medio evo nuovo, per farmi uscire di casa ancora una volta.

Finalmente Loris si fermò.
Il suo monologo, iniziato in forma rassegnata e chiuso tra mille affanni, si era concluso.
Guardavo i suoi occhi tristi e lucidi, i suoi capelli e la sua barba prematuramente bianchi, figli della malattia, perfettamente coordinati con il candido delle pareti della stanza d'ospedale.
Loris era un poeta. Loris stava morendo.
L'ho letto sul giornale.

Erano anni che vivevano isolati, in un paesino in culo ai lupi, in una casa celata in mezzo a tante altre.
Loris era un artista puro, ebbe puro il suo momento di gloria, prima che la canzone d'autore finisse nelle mani dei macellai.
Durò poco, ma non fu quello a ferirlo.
Era il modo.
Il modo dei discografici, della stampa, della gente e degli affetti, proprio in questo ordine, lo straziò e lo fece precipitare nel gorgo nero della depressione.

Il suo ultimo disco era un capolavoro, una gemma preziosa ma non lo comprese.
Il popolo della musica lo sfiorò con uno sguardo e passò oltre, come la gente solitamente fa nei confronti di quegli extracomunitari che mendicano alle uscite dei supermercati.
Si avvizzì e tolse il disturbo dalla vita pubblica, chiuse con tutti, anche con i suoi collaboratori e amici, chiudendosi in un mutismo che, dal suo punto di vista, rappresentava l'estrema rappresaglia nei confronti del sistema.
Io, quel suo disco, l'avevo amato.
Ci avevo trovato me.
Per questo, quando scoprii che Loris Montagnesi, cantautore, era ricoverato in un ospedale anonimo, mi armai di tonnellate di discrezione, la copertina del suo album e un mazzo di fiori, che subito mi contestò.

VINCENZO NICOLELLO

"Avrei preferito un mazzo di carte.
Sei un mio ammiratore? Sei protetto dal WWF, come ogni razza in via d'estinzione?" mi rispose quando mi presentai a lui, in un tono tra il burbero e l'arreso.
Nell'aria era percepibile quanto la mia presenza sembrasse non gradita.
Poi, dopo aver gettato gli occhi nel vuoto per alcuni istanti, come se si fosse pentito del suo atteggiamento sgarbato mi disse, sussurrando con dolcezza, ma senza guardarmi:
"Prendi una sedia, mettiti comodo.
Parliamo".

Parlammo.
Con lentezza.
Mi chiese di me, del mio lavoro, della mia famiglia, non come si chiede informazioni a un estraneo per inquadrarlo meglio ma come a un parente che non si vede da tempo.
Come al figlio di quel parente.
Di lui, voglio dire poco.
Inizialmente, si limitò al monologo che ho già riportato ma, quando le difese furono troppo pesanti da continuare a sostenerle, mi narrò dei suoi innumerevoli infarti, in particolare dell'ultimo, quello che, a detta dei medici, risulterà fatale.
"Sapevo che sarebbe finito così. Non hai idea di quanto il dolore possa essere penetrante e onnipresente, giorno dopo giorno. Sto morendo di crepacuore, una fine antica, persino nobile".
Per un attimo, potresti avvertire la sua pena, la sua immensa solitudine.
Aggiunse: "Ho scelto l'ospedale non per cercare di guarire ma per evitare che il mio cadavere venga scoperto solo dopo mesi, quando il padrone di casa verrà a pretendere affitti non pagati e avvertirà un odore strano provenire dall'appartamento. Nessuno mi cerca, neanche al telefono.
Mi concedo il lusso di andarmene dal mondo in maniera dignitosa".

"Ma non hai paura di morire?" gli chiesi, profondamente turbato.
"Scherzi?" rispose, "è l'unica cosa che mantiene ancora viva la mia curiosità".
Piansi, gli presi la mano e nascosi la faccia alla sua vista.
"Non reagire così, non avertene a male. Muoio, sì, ma per legittima difesa" sussurrò con calma.
Dovetti congedarmi da lui, la sua angoscia mi vestiva come un abito attillato, troppo attillato, non riuscivo a respirare. Gli chiesi un autografo sulla copertina del Cd, mi scrisse una dedica, chiedendomi di leggerla solo quando sarei rientrato a casa.
Uscendo dalla stanza, mi girai per guardarlo ancora una volta.
Aveva gli occhi chiusi.
Era già altrove.
Sulla strada verso casa, non potei fare a meno di immaginare come poter essere i risvegli di un uomo solo.
Pensavo a Loris, immerso nel silenzio, fissavo la Moka in attesa del caffè.
E poi, lo stesso silenzio, accompagnarlo nelle operazioni che precedono l'andare a letto, dopo una lunga e grigia giornata.
Una morsa mi contorse il cuore.
Arrivato a casa, strinsi Nora a me, a lungo.
Le raccontai tutto, con dovizia di particolari e con la voce spesso incrinata dalla commozione.
Si prega di comunicare anche con lei.
Concordammo che la defezione prossima di un divulgatore di poesia e musica sia una bestemmia autentica, ancor più se il suddetto dovrà portarsi nella tomba la sensazione di aver sparso molteplici perle, per un'indifferente pubblico dal cuore suino.
E quella solitudine… quell'estraniarsi…
Nessun uomo dovrebbe sentirsi costretto a svanire in quel modo.
Nessuno dovrebbe soffrire così.
Mi propongo di tenerci abbracciati sul divano e di ascoltare insieme quel disco di cui le avevo tanto parlato.
Presi il Cd e lo inserii nel lettore.
Fu allora che lessi la dedica che mi fece:
"Volevo solo dirti che quella degli infarti e della mia probabile morte è una balla messa su dal mio ufficio stampa.
Sono in ospedale per un intervento laparoscopico di ernia inguinale e, tra una settimana, tornerò a casa.
Stammi bene, coglione".
Loris Montagnesi

VINCENZO NICOLELLO

comunque un'anima profondamente romantica, anche se in un modo tutto suo. A livello solista ha inciso due album importanti, che hanno pagato, probabilmente, la grande qualità della proposta artistica: L'UOMO TRASPARENTE (2012) e MEMORIE DI UNO SPARRING PARTNER (2015).

**Sopra: due scatti dal vivo, effettuati durante il concerto del Porto di Venere al festival "2Days Prog+1" (5 settembre 2021, campo sportivo Revislate/Veruno).**

Quasi inevitabilmente più quell'asticella si alza, specialmente per quanto riguarda la parte poetica, e meno si arriva alla gente. Oggi è al lavoro su un terzo lavoro solista, alla cui preproduzione sta operando **Cristiano Roversi** (Moongarden, Submarine Silence), suo compagno nel progetto Il Porto di Venere. Nel 2019 ha scritto un libro, rimasto inedito. Ovviamente, aggiungo io (GB), il titolo è tutto un programma: *Lettere d'amore scritte col culo*!
Noi abbiamo scelto queste due, dove la musica, anche se in modo non usuale, è parte integrante…

# Dal blu profondo dei mari

La band toscana **Nuova Era** a nove anni dal precedente RETURN TO THE CASTLE torna a proporre il suo inconfondibile prog sinfonico. **Walter Pini**, anima del gruppo, ci presenta il nuovo album: 20.000 LEGHE SOTTO I MARI, dedicato allo scrittore Jules Verne.

Testo: **Franco Vassia**

**Negli anni Ottanta, a una più che considerevole distanza dalla sua nascita, era rifiorita una nuova stagione del progressive rock: Marillion, IQ, Twelfth Nigh, Pendragon in Inghilterra; Ezra Winston, Arcansiel, Leviathan, Aufklarung e Nuova Era in Italia. Ripensando a quel periodo ripercorriamo la vostra storia.**

Fondai la Nuova Era a Firenze nel 1985 e, oltre a me, la formazione storica comprendeva **Gianluca Lavacchi** alla batteria, **Enrico Giordani** al basso e **Alex Camaiti** alla chitarra e alla voce. Con noi erano presenti anche altri elementi tra cui mio fratello Ivan, successivamente deputato alla stesura dei testi. Il gruppo si basava su un'idea primaria: creare una band che si riallacciasse al discorso iniziale dei gruppi storici che, dopo aver rivoluzionato l'intero emisfero musicale con il progressive rock, nella seconda metà degli anni Settanta avevano virato piuttosto drasticamente verso la musica pop. L'avvento del cantautorato, del punk, della new wave e della disco music ne avevano di fatto dichiarato la morte cerebrale. Con questi "chiari di luna" cercare musicisti disponibili per un ritorno alle origini non è stato per niente facile: venivi considerato un essere al di fuori dal tempo se non un vero e proprio dinosauro. Grazie ai poli sintetizzatori dal mio eremo continuavo ad amare il suono dell'Hammond, del Mellotron e quelli del Moog, retaggio di un diciassettenne che, con l'aiuto del fratello – da sempre immerso nella scrittura di poesie – iniziava a comporre nuovi brani, destinati a un ipotetico album d'esordio, L'ULTIMO VIAGGIO. Divergenze nate e cresciute all'interno del gruppo posero però fine a quello che sarebbe dovuto essere il nucleo iniziale.

Col supporto di Giordani – tramite il classico annuncio cartaceo – reclutammo Lavacchi alla batteria per presentarci in trio, proprio come Le Orme. Nel ruolo di cantante e di chitarra solista, dopo alcune audizioni, arrivò Camaiti, grande appassionato di prog e di rock ma soprattutto dotato di una notevolissima estensione vocale. Era nata così, nel 1987, la formazione "vera" della Nuova Era. Iniziammo subito a promuovere una demo con composizioni rigorosamente registrate dal vivo, successivamente confluite nell'album DOPO L'INFINITO (1989). Nel nastro c'era anche un brano in studio, *Io e il tempo*, che sarebbe diventato la title-

## Discografia album

- L'ULTIMO VIAGGIO (Contempo Records, 1988)
- DOPO L'INFINITO (Contempo Records, 1989)
- IO E IL TEMPO (Contempo Records, 1992)
- IL PASSO DEL SOLDATO (Pick-up Records, 1995)
- NUOVA ERA (BTF, 2010)
- RETURN TO THE CASTLE (AMS Records, 2016)
- 20000 LEGHE SOTTO I MARI (AMS Records, 2025)

track del nostro terzo lavoro (1992). La musicassetta compì il suo volo tra le redazioni delle varie fanzine dell'epoca e anche su qualche rivista di musica specializzata, fino a ottenere la recensione più che positiva di Beppe Riva (allora diviso tra «Rockerilla» e «Metal Shock», oggi artefice con Giancarlo Trombetti dell'interessante rockaroundtheblog.it, sospeso tra sonorità hard & heavy, progressive e dintorni).
Piccola curiosità legata alla nostra immagine: al tempo vestivamo con un look decisamente vintage, dai forti richiami alle mode degli anni Settanta e all'epoca ottocentesca col risultato di essere etichettati dai più come dei "vecchi". Di questo però ne vado fiero, soprattutto per non essermi mai legato alle mode più effimere e, men che meno, a quelle oggi tristemente attuali. Nel nostro subconscio – stratificato – c'è sempre stato un profondo amore per il passato, per la malinconia, per il romanticismo, per la passione, per la musica sinfonica e per il rock genuino di un tempo…
Nel rock progressivo, così come in tutta la musica cosiddetta seria, necessitano idee valide, creatività e anche buongusto. Un discorso che, a ben vedere, arriva a coinvolgere pure la tecnica, quella fine a se stessa e che serve veramente a poco: credo siano più oneste tre note ben suonate che cento, magari gettate lì col solo scopo di voler fare il fenomeno.

**Oltre a lunghe e notevoli suite di stampo prettamente sinfonico, a caratterizzare i vostri album sono stati i temi sociali quali la tossicodipendenza, la solitudine, il rapporto fra uomini, il ciclo della vita…**

È vero! In poco tempo, grazie alla Contempo Records, riuscimmo a incidere L'ULTIMO VIAGGIO, che racconta la storia di un drogato, tema che – fortunatamente – non ha mai sfiorato alcun componente della band. Esisteva anche un'alternativa, quella di incidere DOPO L'INFINITO ma, essendo l'album d'esordio, l'altro materiale era decisamente più semplice da suonare. Però il risultato non fu all'altezza delle nostre aspettative. Vuoi per gli arrangiamenti, per l'inesperienza ma, soprattutto, per una strumentazione non proprio ottimale per fare musica progressive e infine una masterizzazione pessima, è l'album che meno amo. Sicuramente con l'attuale tecnologia, suoni dell'Hammond e del Mellotron, rifarlo oggi sarebbe davvero tutt'altra storia! Grazie all'ottima accoglienza ottenuta da quel 33 giri nell'ambiente del new prog, fu la volta di DOPO L'INFINITO, che narra l'odissea di un astronauta sperduto nello spazio, tema che si riallaccia a quello drammatico della solitudine.
Composto da due lunghe suite, il lato B dell'album contiene uno dei pezzi che preferisco in assoluto. Anche in questo caso però ecco riapparire il problema maggiore del lavoro di esordio, ovvero la strumentazione e in particolare l'assenza di un vero organo Hammond. Di buono invece, l'utilizzo alla Genesis del sintetizzatore Arp Pro Solist, strumento che nel complesso compie la sua parte alla perfezione. Il disco ottenne un discreto successo, tanto da essere ristampato anche in Giappone. La vera sorpresa fu quella della casa automobilistica Mitsubishi, che utilizzò l'estratto di un brano per la pubblicità di una sua vettura. Fu la prima volta che, finalmente, vidi qualche soldino per i diritti d'autore. Nelle terra del Sol Levante avremmo anche avuto la possibilità di spiccare un salto ancor più qualitativo. Oltre ai concerti però, i nipponici volevano anche l'esclusiva per i nostri dischi. Una richiesta che, essendo già sotto contratto con la Contempo Records, pose fine al progetto. Grazie a un Hammond – finalmente originale – alloggiato in sala di incisione e a un piano a coda, nel 1990 ottenemmo un notevole miglioramento sonoro tanto da registrare IO E IL TEMPO, opera in due suite dedicata all'impietoso scorrere della vita e ai ricordi della fanciullezza. Il lato A era rivolto al futuro con la title-track, il lato B, con *Domani io vecchio*, alla vecchiaia. Come strumentista in qualità di ospite, alle registrazioni partecipò anche la flautista **Betty Cardelli**. Un lavoro decisamente più maturo dei precedenti e con l'aggiunta della coreografia di un castello – a disposizione tutto per noi – in Cecoslovacchia, dove registrammo anche un video distribuito dalla EMI. La nostra ultima esibizione dal vivo risale al 1993, all'Arena delle Cascine a Firenze quando, per motivi professionali, Alessandro Camaiti dovette abbandonare il gruppo. La nostra voglia era però quella di proseguire e così ci mettemmo subito alla ricerca di un nuovo cantante. Da parte mia volevo realizzare un disco dove poter dar sfogo alle mie voglie, a un grande lavoro di tastiere e, alla fine, poter arrangiare tutto quanto in un modo più personale.
Anche se si avverte la mancanza di una chitarra elettrica, due anni dopo con **Claudio Guerini** alla voce, realizzammo quello che ritengo il nostro album rock per eccellenza: IL PASSO DEL SOLDATO. In questo lavoro ho finalmente avuto la possibilità di usare un Hammond piuttosto "cattivo" che, attraverso un metal pedal, arriva al Leslie facendo così scaturire un suono notevole. E poi

Copertina del Cd 20.000 LEGHE SOTTO I MARI (AMS349Cd), edito in digipack.

**«Con la giusta strumentazione e un bravo tecnico del suono siamo riusciti, almeno per i nostri gusti, a creare un sound che per certi versi riteniamo quasi perfetto»**

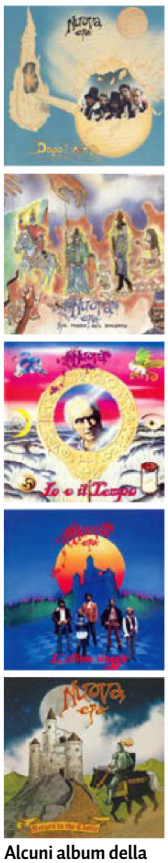
20.000 LEGHE SOTTO I MARI edizione vinile blu trasparente (AMSLP177).

ancora: nei timbri tanti sintetizzatori "emersoniani", quasi a voler dire che il primo amore non si scorda mai. Quindi, ennesime forature: dopo l'uscita dell'album, forse per incompatibilità di carattere, il cantante lascia il gruppo. Anche Enrico Giordani si ritira.

A me non restava che realizzare 20.000 LEGHE SOTTO I MARI, progetto per cui avevo già composto alcuni pezzi. Con Lavacchi, **Claudio Rogai** al basso e **Riccardo Vello** alla voce, registrammo invece il *remake* di DOPO L'INFINITO che, corredato da brani live e alcuni demo, nel dicembre 2010 verrà pubblicato sul disco NUOVA ERA. Il gruppo si sciolse subito dopo.

Insieme a **Davide Guidoni** alla batteria (Gallant Farm, Taproban, Daal), **Guglielmo Mariotti** al basso (Taproband, Fufluns) e a un fantastico ospite come **Alessandro Papotto** al sax (Nodo Gordiano, Periferia del Mondo, Banco del Mutuo Soccorso), nel 2008 ho iniziato a comporre dei pezzi inediti: *Lasciate ogni speranza… voi ch' entrate* finirà su **INFERNO: THE DIVINE COMEDY** (Musea, 2008), *Canto XII* su DANTE'S PURGATORIO – THE DIVINE COMEDY PART II (Musea, 2009) e *Canto II* su DANTE'S PARADISO – THE DIVINE COMEDY PART III (Musea, 2010), poi inclusi su NUOVA ERA. Finito l'ennesimo capitolo della nostra vita musicale ne parte uno nuovo, ancora con Camaiti che, con **Rudi Greco** al basso e **Maurizio Marra** alla batteria, propone di rifondare il gruppo.

Iniziano così le prove per RETURN TO THE CASTLE, concept di stampo fantasy/medievale cantato per la prima volta in lingua inglese. Un ritorno al castello che vuole simboleggiare anche il rientro di Alessandro nella band. I testi, compresi i disegni di copertina, sono opera di James Hoggs. Il disco esce per la AMS Records e, anche se contiene qualche pecca, tutto sommato svolge in modo egregio la sua funzione di tornare a farci ascoltare con materiale inedito.



Alcuni album della discografia dei Nuova Era. Sotto da sinistra: Greco, Pini, Marra, Camaiti.

### Arriviamo così al nuovo lavoro, 20.000 LEGHE SOTTO I MARI…

È un album che da troppo tempo conservavo nel mio cassetto. L'opera completa, che sfiorerebbe i novanta minuti con altri brani composti ma fuori dalla realizzazione discografica (*Atlantide, Il calamaro gigante, Maelstrom, Regno di corallo* e *Jules Verne*), è duttile e impegnativa. Per realizzarlo al meglio fissiamo le prove una volta la settimana ma ecco che, a bloccarci, arriva il famigerato Covid. Costretti a fermarci, decidiamo di realizzare soltanto una parte del progetto: la suite di trentasei minuti, divisa in otto movimenti, che fornisce il titolo all'album, e *Nautilus*, brano sinora inedito ma composto nel 1978, contenuto nel Cd visto che è lungo sedici minuti. Fin da subito ci rendiamo conto che potrebbe essere il nostro disco più bello ma anche quello più impegnativo. Terminato il Covid il lavoro prosegue: ambizioso e ispirato al romanzo di Jules Verne, con testi di James Hoggs e per la prima volta di Camaiti. L'album è cantato in italiano ed è modellato sullo stile del prog degli anni Settanta, sia negli arrangiamenti che nei suoni e nelle melodie. Il disco è corredato dai suoni che maggiormente amo, come il Mellotron, l'organo Hammond e il Farfisa, oltre alla straordinaria Gibson SG di Alessandro, in Italia soprannominata "diavoletto" per le estremità appuntite del corpo che ricordano due corna, e alla sezione ritmica di Rudi e di Maurizio. Con una giusta strumentazione e un bravo tecnico del suono siamo riusciti, almeno per i nostri gusti, a creare un sound che per certi versi riteniamo quasi perfetto. Per concludere una new entry, quella di **Mattia Celato**, giovane batterista al posto di Marra costretto, per motivi familiari, a lasciare il gruppo. L'avventura comunque continua, questa volta, navigando nella vastità del mare aperto, nonostante il titolo del nuovo album…

**«Volevo creare una band che si riallacciasse ai gruppi storici che, dopo aver rivoluzionato l'intero emisfero musicale con il progressive rock, nella seconda metà degli anni Settanta avevano virato verso la musica pop»**

# l'altra Napoli...

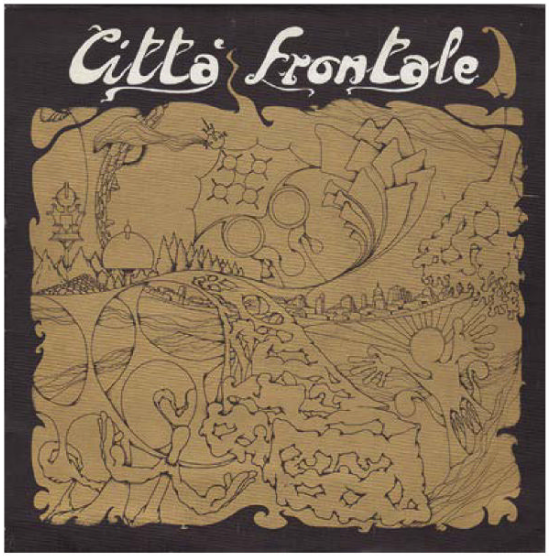
Prima degli Osanna c'erano i **Città Frontale** con **Lino Vairetti, Danilo Rustici, Massimo Guarino** e **Lello Brandi**, dopo il primo scioglimento degli Osanna nel 1975, tornarono i Città Frontale con Vairetti e Guarino. Nello stesso anno il gruppo sfornò l'opera rock EL TOR. A 50 anni dalla pubblicazione riprendiamo in mano questa stimolante storia…

Testo: **Riccardo Storti**

Con la sigla Città Frontale si identifica una particolare esperienza iniziata intorno al 1975 da **Lino Vairetti** e **Massimo Guarino**, membri fondatori degli Osanna. In realtà quel nome esisteva già nel 1969 e da lì partì la base che, poco dopo, dette vita agli Osanna. In quella formazione seminale (già I Volti di Pietra), nata nella rigogliosa fucina del Vomero, troviamo quattro componenti degli Osanna (Guarino, Vairetti, **Danilo Rustici** e **Lello Brandi**) più un giovanissimo **Gianni Leone** che, di lì a breve, sarebbe confluito nel **Balletto di Bronzo**, poi sostituito da **Elio D'Anna** (dagli Showmen). Come in un'espressione matematica: Città Frontale – Leone + D'Anna = Osanna. Il resto è Storia, ma chi conosce un po' quella degli Osanna sa, però, che, intorno al 1974, le acque si increspano e, pubblicato quasi in sordina LANDSCAPE OF LIFE, ognuno decide di procedere per la propria strada. Brandi, dopo aver registrato dei brani per un possibile 45 giri, si allontana dal mondo della musica; Rustici e D'Anna si legano al batterista **Vincenzo Vallicelli** per fondare gli Uno, andando a incidere l'album omonimo presso i Trident Studios di Londra. Vairetti e Guarino restano a Napoli e recuperano la creatura Città Frontale. Il nome era ispirato a un'opera dello scultore siciliano **Pietro Consagra**. D'altra parte, sia Vairetti (studente di scultura all'Accademia d'Arte), sia Guarino (futuro architetto), non potevano rimanere insensibili a quanto ammirarono nel corso della mostra di Consagra, che passò proprio da Napoli nel 1969. I due accolgono presso di sé preparati musicisti di nuova generazione, attivi nell'hinterland partenopeo: il chitarrista **Gianni Guarracino** aveva all'attivo già una discreta carriera discografica con i Saint Just di Jenny Sorrenti; al basso arriva **Rino Zurzolo** che suonava con Pino Daniele (ancora sconosciuto) nella band Batracomiomachia insieme al fiatista **Enzo Avitabile** e al tastierista **Paolo Raffone**, che completano la line-up. Vairetti aveva conosciuto i ragazzi tramite il loro cantante **Enzo Ciervo**, detto Geremia Blu. Costui, nel centro di Napoli, presso il Rione Sanità, possedeva una grotta all'interno della quale si trovavano vari spazi adibiti a sala prove.

Con Vairetti vocalist front-man (e, all'occasione, chitarrista ritmico e "pilota" di Mellotron) e Guarino alla batteria, la band è al completo e può cominciare a lavorare su un bel po' di appunti prodotti dal duo (con i testi di Lino Vairetti) per un album forte, capace di raccontare una storia al passo con i tempi, finalizzato a smuovere un po' la coscienza civile in una fase del decennio ormai prossima al riflusso. Questo sarà EL TOR, un concept album architettato per una performance dal vivo dal sapore teatrale: ad essere precisi EL TOR era stata concepita e scritta da Lino Vairetti come seconda opera rock degli Osanna dopo PALEPOLI.

Peccato, però, che quella performance vide la luce solo nel 1980, quan-



**A sinistra: collage fotografico della busta interna di copertina, realizzato da Lino Vairetti. Il disegno sulla cover, sorta di città futurista, fu opera di Massimo Guarino. Nella foto: primo nucleo della ricostituita Città Frontale. Da sinistra Massimo Guarino, Lino Vairetti, Rino Zurzolo e Paolo Rafone (Vomero/Napoli, 1975).**

do ormai la sigla Città Frontale era finita nel dimenticatoio, eppure Vairetti riuscì a portare sulle scene *El Tor* in forma di musical-opera rock con tanto di mimi, danzatori, scenografie e attori (tra cui un giovanissimo Francesco Paolantoni).
Tornando al disco, Lino Vairetti racconta: "I demo furono registrati tutti a casa mia su un Teac 4 piste poi provati nella grotta di Ciervo, quindi, dopo aver sondato con estrema cura ogni dettaglio, ci recammo nei primi mesi del 1975 a Milano negli studi della Fonit Cetra dove in circa dieci giorni riuscimmo a registrare l'intero album. C'era molta armonia tra di noi e facemmo un buon lavoro".
Il titolo richiama il nome scientifico del biotipo del vibrione del colera, la cui epidemia mise in ginocchio Napoli nel 1973. Sulla copertina un disegno astratto e surreale di Massimo Guarino; il retro era la foto di una scultura di Lino Vairetti che rappresentava un uomo che sfondava con la testa e con il braccio (e pugno chiuso) un ipotetico gettone telefonico di grandi proporzioni, simbolo di una sorta di ribellione verso la società capitalistica e l'incomunicabilità sociale. Nella busta del disco, un collage di decine e decine di fotografie dei musicisti, ritagliate a mano. L'opera vide la luce nel giugno del 1975.
All'uscita discografica seguì un tour tra l'estate di quell'anno e gli inizi del 1976 con tappe tra la periferia napoletana e diverse località campane. Stando al ricordo di Vairetti, una delle performance più riuscite fu quella durante il live presso la Galleria Umberto I di Napoli, dove i Città Frontale divisero la scena con i Napoli Centrale. Il repertorio, oltre a tutte le tracce del concept, prevedeva l'esecuzione di brani storici degli Osanna da L'UOMO (*Mirror Train*) e PALEPOLI (*Oro caldo*).
L'avventura chiuse nel 1976, quando alcuni dei componenti furono attirati dalle sirene del jazz-rock, assai in voga nella seconda metà del decennio; in particolare Zurzolo diverrà il bassista di Pino Daniele e Avitabile andrà a suonare il sax nei primi dischi di Edoardo Bennato. Quanto a Vairetti e Guarino, si tratterà di una breve pausa, perché nel 1978 gli Osanna ritorneranno con una formazione modificata, rispetto a quella del passato, e, insieme al vecchio amico Danilo Rustici, daranno alle stampe quel fulgido esempio di fusion mediterranea in salsa partenopea che fu SUNDANCE, Lp che deve comunque molto a certe intuizioni venute a galla nella fucina di Città Frontale.

ANTONIO NEWILLER

**A destra: Città Frontale nel 1969 in una cava di tufo a Licola. Leone (sinistra), Vairetti (in basso), Guarino (centro), Rustici (in alto), Brandi (destra).**

SANDRO SOANNO

## EL TOR

La storia dell'opera rock si snoda attraverso una favola allegorica in cui un bambino, El Tor (sorta di novello Pinocchio), si trasforma in un microbo per combattere il potere, ma, alla fine, la sua azione individuale finirà invece per rafforzarlo. La morale spiega che, oltre il disincanto, c'è solo un sistema: l'unità tra gli uomini (quella che il Leopardi – guarda un po' – "napoletano" chiamava la "social catena"). Per la sinossi completa, rimandiamo al link **scrittoreprogressivo.wordpress.com**.

***Alba di una città:*** preludio strumentale costruito intorno a due arpeggi di chitarra (Re maggiore e Re maggiore 7/9 con il basso di Do), su cui si innesta una melodia dal sapore popolare, ripresa in crescendo da vari strumenti (chitarra elettrica e flauto), quasi a descrivere il sorgere del sole fino all'aggiunta di un coro, mirato a rendere ulteriormente altisonante questo *incipit*. Il tempo terzinato conferisce al brano un'atmosfera folk in cui si intravedono collegamenti con l'opera degli Osanna.
***Solo uniti:*** dall'evanescenza dell'introduzione emergono le note pulsanti del basso di Zurzolo per quello che è l'inno – manifesto di tutto il disco. Si tratta di una canzone dallo spontaneo appeal comunicativo ma arricchita di diverse sezioni strumentali di netta impostazione jazz rock, benché non manchino riferimenti al retroterra etnofonico partenopeo e, addirittura, all'hard rock (se non, al southern rock, per alcune svisate della chitarra di Guarracino). Ce n'è per tutti i gusti: modulazioni, un solo di basso funkeggiante (3'45") e un ipnotico finale crimsoniano in 7/8 (da 4'02").

***El Tor:*** si tratta della classica ballata progressive in cui il canto corale trova un felice ostacolo centrale, dominato da un innalzamento della soglia melodica per consentire l'ingresso di tutto il gruppo. Le mosse iniziali affiancano questa composizione alle canzoni dei vari spin-off newtrollsiani (**Ibis** e **New Trolls Atomic System**) e dei **Latte e Miele**; il cuore (da 2'37") vede una frase di sax soprano a corredo del canto di Vairetti, all'interno di un'atmosfera più concitata. La ripresa (4'24") si arricchisce di particolari dialoghi – come quello tra la chitarra classica di Guarracino e il piano elettrico di Raffone (da 5'17") – per una coda finale assai crimsoniana in cui Avitabile al flauto sembra seguire la scia di *I Talk To The Wind*, classico dei primi King Crimson, e dintorni (5'45").

***Duro lavoro:*** traccia di ampi contrasti. Preludio di chitarra classica, un'altra ballad ma, questa volta, non c'è la solarità di *El Tor*, bensì un clima più umbratile: l'atmosfera è quella delle canzoni degli Osanna in LANDSCAPE OF LIFE. Anche in questo caso, la leva del crescendo svolge il suo lavoro diligentemente portando il brano a una tensione ipnotica in cui un motivo viene ripetuto ben 4 volte (da 1'13") per poi rilassarsi in un'apertura solistica del flauto sorretto dal Mellotron. Dopo una breve ripresa della melodia principale (che potremmo chiamare Tema A), si presenta un nuovo episodio (3'30"): questo Tema B ha un profilo più arioso ed è sviluppato dalla chitarra elettrica e dal sax. Qui, però, attenzione, perché la fantasia del gruppo arriva a innestare una parte cantata inedita (4'14" e 4'58") corroborata da destabilizzanti frasi zappiane (4'36" e 5'20"). Dopo una sospensione (5'43"), si riprende dal Tema A (5'55") e si va a chiudere con il Tema B (7'18").

**Le due foto live della pagina a sinistra furono scattate al teatro Palapartenope di Napoli nel 1980. Nella prima Vairetti è affiancato dall'attore Francesco Paolantoni, allora ventiquattrenne. Sotto da sinistra: Lino Vairetti, Paolo Raffone, Gianni Guarracino, Rino Zurzolo, Massimo Guarino, Enzo Avitabile (Capodimonte/ Napoli, 1975).**

*Mutazione:* strumentale jazz-rock di alta scuola e, senza ombra di dubbio, il miglior prodotto fusion cresciuto nell'orto della famiglia Osanna. Dopo un breve intro percussivo, si inizia con una frase vagamente blueseggiante (Tema A) definita prima dalla chitarra e poi dal sax. Questo modulo viene ripetuto due volte, quindi parte la girandola di sorprese solistiche (interrotte da una sola ripresa del Tema A a 3'15"). Comincia un primo solo di basso (2'03"); a 2'33" due chitarre elettriche all'unisono e il sax. Attenzione a cosa combina Raffone, prima della conclusione del Tema A (3'59"): una manciata di note al piano Fender Rhodes annunciano un cambio di metronomo che avvia un episodio inedito su un riff di 7/8 (4'14"). Loro si divertono e noi pure ad ascoltare le polifonie di fiati di Avitabile (4'51") e un unisono basso – batteria (Guarino e Zurzolo emulano Clarke e Cobham). Su questo ritmo si inserisce una variazione del Tema A (5'04") che porta alla fine il brano, giocando su un'alternanza di soli condivisi tra Guarracino e Avitabile. Da notare come Raffone al piano non si sia mai fermato: ingaggia un discorso improvvisativo come in una sorta di moto perpetuo jarrettiano.

***La casa del mercante SUN:*** un tema strumentale leggero di fattura folk, interpretato da un ottavino e accompagnato da una chitarra acustica, è la chiave musicale di un'altra canzone che, grazie all'intervento di un sintetizzatore, assume venature psichedeliche, se non quasi space-rock. La canzone ha un deciso respiro melodico, addirittura pop, che spazia da ascendenze italiane (New Trolls, Delirium e Latte e Miele) ad americane (The Band). Convincente, in particolare, il drumming energico di Guarino che, in questa sede, ritorna a fare il batterista rock.

***Equilibrio divino:*** altra prog-song di eclettica fattura: oltre ai riferimenti tricolore già ampiamente citati, qui si avverte un collegamento con i Traffic più sensibili al folk rock e con gruppi dell'area californiana d'inizio decennio. Ma siamo nel progressive, quindi ben vengano le perturbazioni capaci di sparigliare le carte; così il ritmo sale e da 1'56" si libera un tema arioso maneggiato con cura da flauti e chitarra. A 2'31" la canzone cambia volto e, grazie al timbro grintoso di Vairetti, si sposta sul versante rock, generando un nuovo episodio canoro, in cui vivaci pennate di chitarre e brevi interludi pianistici (3'35") avvicinano il sound della band a PFM, Orme e Quella Vecchia Locanda. Perfetto il rutilante finale (da 4'49") con ritmi partenopei in perfetto stile Palepoli.

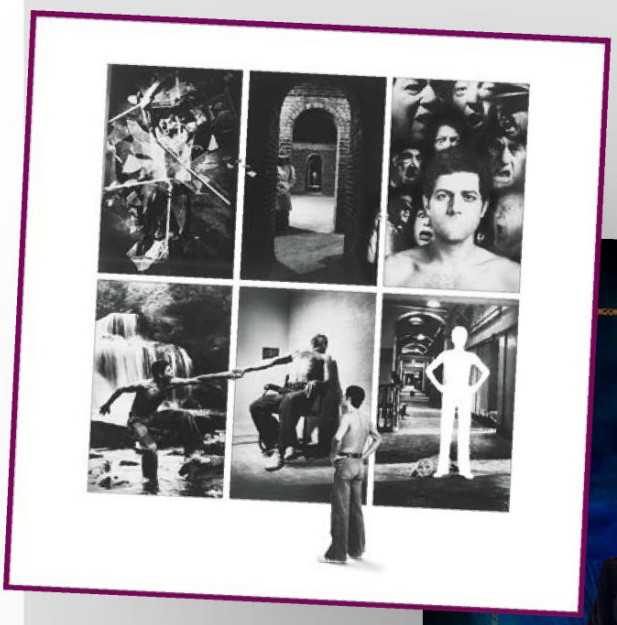
***Milioni di persone:*** pianoforte, armonica, chitarra acustica, qualche percussione e una bella voce soul da pelle d'oca; certo, nella stesura l'impianto armonico deve pure qualcosa alla West Coast, ma l'interpretazione di Vairetti è black, così come il sax blueseggiante di Avitabile che si produce in un solo mozzafiato (1'43"). Si chiude alla grande con un Guarracino essenziale ma efficace intento a cesellare le ultime note con la sua Gibson Les Paul.

EL TOR è un album che sa ben unire una forza rock primigenia a una scrittura testuale d'autore con rifiniture stilistiche che spaziano dal jazz-rock alla West Coast, senza distogliere un'attenzione (quasi protettiva) al DNA degli Osanna, in perfetta simbiosi con il progressive rock storico.

*Un ringraziamento particolare a Lino Vairetti che, per la redazione di questo testo, mi ha consentito di accedere alla sua vasta memoria documentaria.*

CARLA COLARUSSO

# NEL PROSSIMO NUMERO



## INSIDE THE LAMB

GENESIS BOX+DAVE KERZNER+STEVE

## IQ NUOVO ALBUM

INTERVISTA

## LANDBERK

PROGSTORY

**PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI**


# PROG ITALIA

Bimestrale
prog@stonemusic.it

**La Divisione Musica di Sprea edita anche:**
CLASSIC ROCK - VINILE - CIAO 2001

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione: Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Archivio Ferraina, Archivio Lelli/Masotti, Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Marcello Bondi, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Maurizio Di Tollo, Claudio Fabretti, Federico Floresta, Nino Gatti, Francesco Gazzara, Giovanni Loria, Roberto Lorici, Raimondo Luciani, Simone Mazzilli, Viola Nocenzi, Marco Olivotto, Andrea Pavoni, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Andrea Pintelli, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Paolo Soriani, Riccardo Storti, Stefano Tarquini, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

**Sprea S.p.A. Fondata nel 1993 da Mario Sprea**
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Mario Sprea, Giulia Spreafico, Stefano Pernarella

## ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

## SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

## ABBONAMENTI E ARRETRATI
**Abbonamenti:** si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
**Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.**
**Arretrati:** si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

## FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

## SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Clara Manuelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

**Direttore Responsabile:** Luca Sprea

**Distributore per l'Italia:**
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20092 Cinisello Balsamo (Mi)

**Distributore per l'Estero:**
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

**Stampa:** Boccia Industria Grafica S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

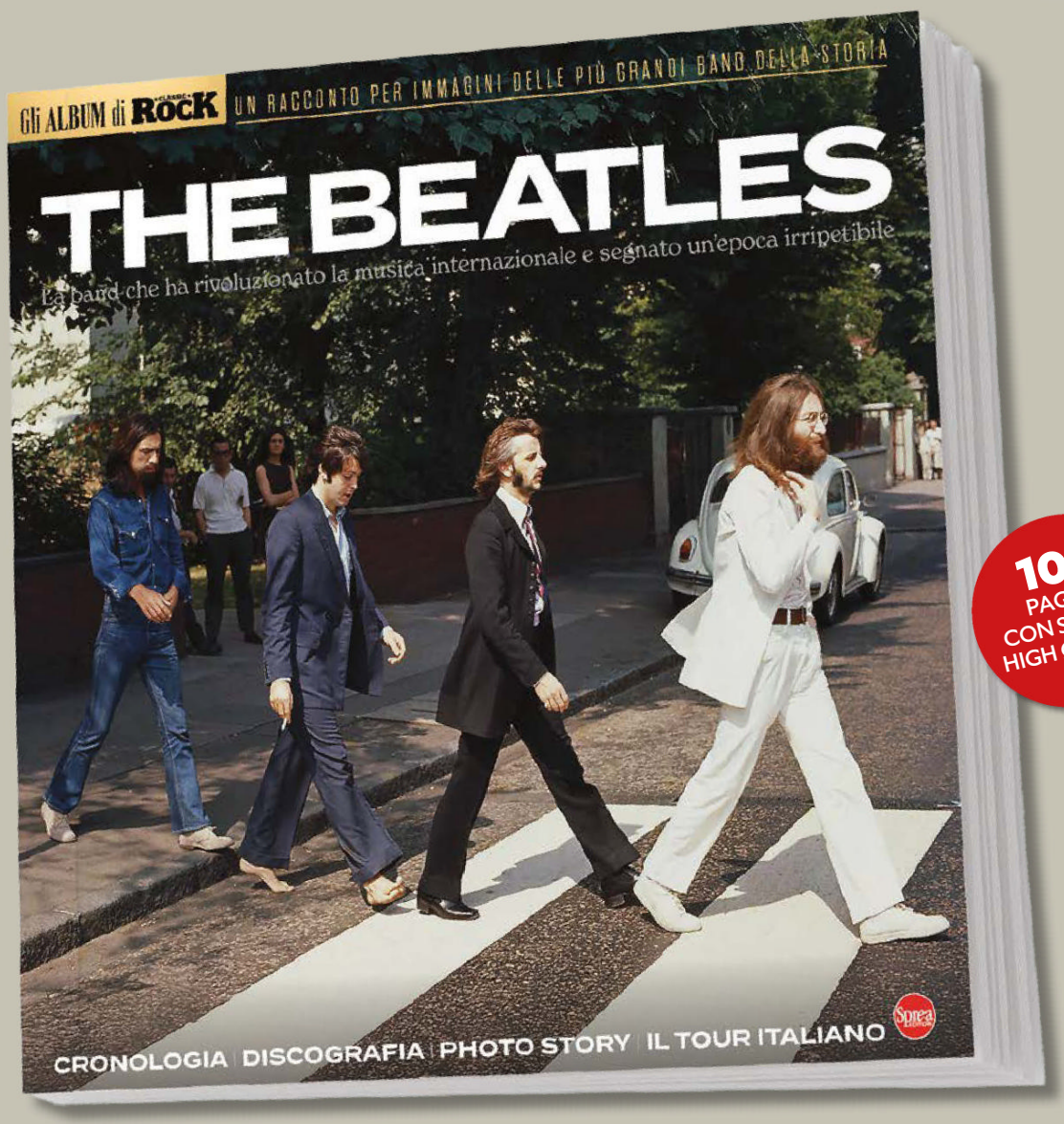


**Copyright:** Sprea S.p.A.
**Informativa su diritti e privacy**
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte.
Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

**Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.**

# UNA NUOVA COLLANA TARGATA CLASSIC ROCK

## Esclusivi volumi da collezione in un prezioso formato quadrato per ripercorrere la storia del rock




**100** PAGINE CON STAMPA HIGH QUALITY

FOTO INEDITE DEL TOUR ITALIANO

GLI ALBUM ETERNI

RETROSCENA ESCLUSIVI

# DALL'8 MAGGIO IN EDICOLA

**Disponibile anche sullo store online www.sprea.it/beatles**

Scansiona il QR Code

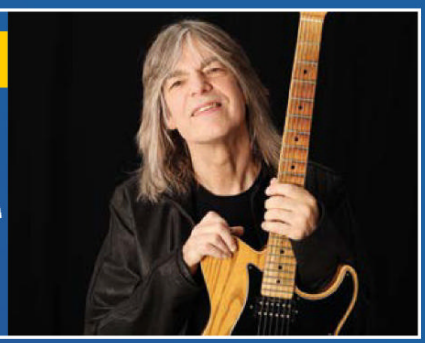
Sprea Editori, priodici di qualità dal 1993

# MUSICALBOX 2.0 PROMOTION TOUR 2025

## MIKE STERN BAND

FEAT. LENI STERN, JIMMY HASLIP, GABOR BOLLA & JUAN CHIAVASSA

**1 AGO** AGRIGENTO
TEATRO PANORAMICA DEI TEMPLI



## STEVE HACKETT

**2 SETT** MILANO
TEATRO ARCIMBOLDI

**3 SETT** VICENZA
PIAZZA DEI SIGNORI

**5 SETT** MACERATA
SFERISTERIO

**6 SETT** ROMA
AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA

**7 SETT** NAPOLI
PALAPARTENOPE

**9 SETT** PALERMO
TEATRO VERDURA

**10 SETT** AGRIGENTO
PALACONGRESSI

## RICHARD THOMPSON

**1 SET** MESTRE (VE)
TEATRO AL CORSO

**2 SET** REZZATO (BS)
TEATRO CTM

**4 SET** ROMA
AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA

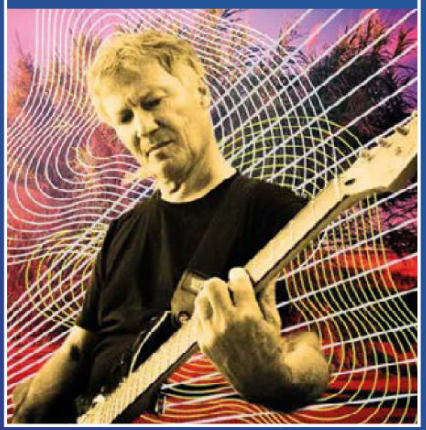
## MICHAEL ROTHER PLAYS NEU!

HARMONIA & SOLO WORKS

**27 NOV** ROMA
AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA

**28 NOV** REZZATO (BS)
TEATRO CTM

**29 NOV** GENOVA
VERDI TEATRO



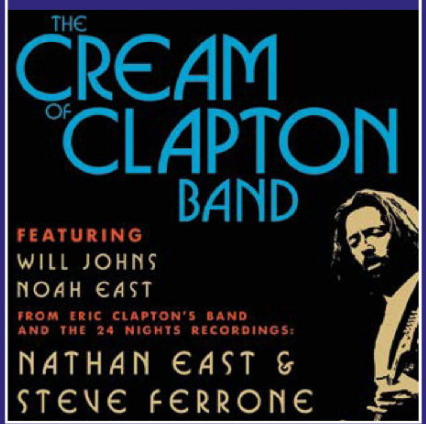
## THE CREAM OF CLAPTON

**27 NOV** MESTRE (VE)
TEATRO AL CORSO

**28 NOV** RANICA (BG)
DRUSO

**29 NOV** COSSATO (BI)
TEATRO COMUNALE

**30 NOV** LEGNANO (MI)
TEATRO GALLERIA

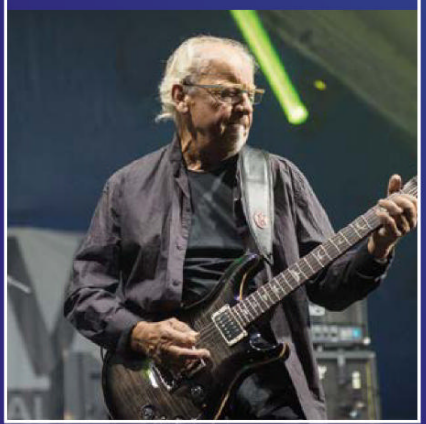



## MARTIN BARRE BAND

**4 DEC** MESTRE (VE)
TEATRO AL CORSO

**5 DEC** REZZATO (BS)
TEATRO CTM

**6 DEC** LEGNANO (MI)
TEATRO TIRINNANZI



SEGUICI SUI NOSTRI CANALI SOCIAL!

WWW.MUSICALBOX2-OPROMOTION.IT